

من إحدى الزوايا

يحيى حقى

هذه المكتبة..

بجد ومثابرة ، بتواضع وبلا طنطنة ، وبفضل اليد التى تمسك الدفة ، يد أستاذنا الجامعى الجليل الدكتور شكرى محمد عياد ، ورغم صعاب جمة توالى (المكتبة الثقافية) — يصدر بها كتاب كل ١٥ يوما — والثمن ٣ او ٥ قروش لاغير — اداء رسالتها فتقدم لابناء الشعب خلاصة الفكر القومى والانسانى ، وتجعل من المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة · وسلاحا يتيح الانتصار على تحديات العصر ، من أجل تقريب الثقافة للجماهير تشق طريقا وسطا بين اسلوب الدراسات المتخصصة التى لا يقوى عليها الا نفر قليل وأسلوب الدردشة الصحفية ، فى بحثها عن الاصالة — وهذا هو شرط المشرف عليها — تنديد صامت بالسطو المجترىء بلا حجل من سهولة اكتشافه ، وبخطف المتعجل للقشور دون اللباب ، وخداع المتعالم الناقل باقتضاب يخفيه بحشو من اللغو عن ناقل باختصار من صحيفة وصلتنا عن ناقل بتلخيص من مجلة لا نزال ننتظرها عن دراسة جزئية فى محاضرة طبعت فى نشرة لجامعة اقليمية لا يعم تداولها ، عن بحث شامل تضمنه كتاب لم يصلنا ، وربما يلزمنا أن نقرأ عشرات من الكتب قبل أن ندرك قيمته وصدق شهادته · هـــذا هو عمل فئـــة أتوجس من انتشارها ، شأنها فى نظر الثقافة شأن (تجار الشنطة) فى نظر مصلحة الجمارك ·

و (المكتبة الثقافية) تقـدم لادارة الثقـــافة الجماهيريه المتـــاع الذى تعمر به قصورها فى البنادر والقرى وبفضلها يروج ، هذا هو التساند المطلوب لأجهزة وزارة الثقافة ، فما أجدر (المكتبة الثقافية) أن تنال من كبار الأساتذة عندنا قسطا أكبر من المساهمة ، ومن النقاد مزيدا من الملاحظة والتوجيه ومن القراء اقبالا أشد ·

تتنقل (المكتبة الثقافية) بين الأدب والفن وفروع العلوم الانسانية وبسائط العلم الحديث ولكنها لا تغفل عن قضايا الوطن الكبرى · فآخر كتاب لها هو « الحرب مع اسرائيـــل — مقـدمات ونتـــائج » بقلم الأستاذ فتحى رضوان ، انهـا وقفة لابد منها ، نتريث عندها ونحن نلهث فى تتبع الصراع وتقلب الصور على الموقف بسرعة مذهلة ، حتى ليبدو كل كلام كأنما لابد له أن ينتظر ، نقف لكى نتأمل الحقائق الثابتة من تحت الأحداث المتباينة المتعاقبة ، كتاب كالقنبلة اليدوية لا بسبب صغر حجمه بل لتفجره بآراء شديدة الخصوصية ، تنم عن مقدار انفعـــال الكاتب من جـــراء مأساة اغتصاب فلسطين وقيام اسرائيل وعدوانها علينا، مأساة الوطن العربى كله، لايطمس فيه التحسر على ما مضى حرارة التبشير بالنصر الأكيد فهو منبعث من ادراك لهول النكبة ومن أدراك فى الوقت ذاته لقدرات الأمة العربية والوثوق بها ، آراء شديدة الخصوصية كما قلت ، قد تفجأك بجدتها أو جرأتها ، ولكنها تلم جميع جوانب المأساة فى يدك وتكشف لك عن بعض جوانبها التى كانت غائبة عنك ، انه يتأمل نكبة فلسطين فى نطاق الانسانية لا نطاق المصلحة الذاتية ، وحدها ، فهو يخـــاطب الضـــمير العـــالمى والانسان الحر فى كل مكان من قبل أن يخاطب مواطنيه العرب ، فما أجدره أن يترجم الى لغة عالمية · ويقودنا المؤلف الى منشـــأ المأساة فيرجعها الى المســـألة الشرقية حين

ارادت الدول الاستعمارية اقتسام ميراث تركيا ـ الرجل المريض ـ وحين صلبت الانتصار عليها فى الحرب العالمية الاولى وعدت العرب شرق القناة نظير انضمامهم اليها ضد تركيا بقيام دولة مستقلة لهم تجمع شملهم ولكنها حرصت عند تقديم هذا الوعد على ان تضمر اقتطاع فلسطين من هذه الدولة ومنحها لليهود لتكون سدا ازاء زحف القومية العربية الناشئة واستنزافا دائما لقدراتها ، فقيام اسرائيل هو من تدبير الدول الاستعماريه ، ولكن الاستعمار قناع يتخفى تحته وجه حكومة سريه أدى اليها الانقلاب الصناعى والثورة العلمية وبروز أهميه تجميع رؤوس الأموال ولان اليهود هم أصحاب هذه الأموال فقد اصبح الاستعمار هو صناعتهم المفضلة واستقر زمام هذه الحكومة فى يد الرأسمالية العالميه التى هى رأسمالية يهودية ، فاسرائيل لم تصبح غاية عند الصهيونيين الا بعد أن أصبحت غايه دوائر المال والاستعمار ، لا حبا لأعين اليهود ولا علاقة لقيامها ـ فى رأى المؤلف ـ بأشواق اليهود للعودة الى الأرض الموعودة ، والآن وقد ارتبطت هذه الحكومة السرية بأمريكا فمن العبث أن تسأل هل اسرائيل أداة للسياسه الأمريكية أم الدولة الامريكيه أداة لاسرائيل لأن الاثنتين خاضعتان لسياسة الرأس مال الصهيونى الاستعمارى والفصل بينهما مستحيل ، ويزيد المؤلف من تبصير العرب بحقائق العدو الذى يواجههم فيقول ان الدول الاستعمارية ـ رغم اضطهاد الأوربية منها لليهود ـ ترى أنهم أقرب الى قلوبها من العرب ، فأهل الغرب لا يضمرون للعرب بل للشرقى عموما الا الكراهية والاحتقار أو الخوف وفى أحسن الأحوال يبدو لهم الشرقى غامضا غير مفهوم على حين انهم يرون اليهود شركاء لهم فى وراثة الحضارة اليونانية الرومانية • ولكن لا داعى لليأس فقد ظهرت قوى جديدة بجانب العرب • وسير التاريخ هو ضد كل تخريب يعوق الحق والتقدم •

ويرى المؤلف ان العرب أخطأوا لأنهم لم يتمسكوا ببطلان قرار تقسيم فلسطين وابقاء هذا البطلان فى جدول أعمال الأمم المتحدة دورة بعد دورة ، كما أخطأوا فى قبول تسمية الاستعمار لمشكلة فلسطين أو مشكلة الشرق العربى بمشكلة الشرق الأوسط فهى ترمى بهذا الى فصل الجناح الشرقى من الأمة العربية وزجه فى كتلة متنافرة الأجناس والمصالح فلابد لنا أن نقول مشكلة فلسطين ، لا مشكلة الشرق الأوسط •

أما الآن فان المؤلف يطالب بأن يكون لنا شعار واضح نخوض به المعركة هو « تحرير الوطن » بلا جدل حول الفرق بين اليهودى والصهيونى ، وأن نسند قضيتنا بدعاية حكيمة رسم لنا المؤلف خطوطها باستفاضة وتفصيل • وينصحنا المؤلف بأن نتزن فلا نستهين باسرائيل ولا نبالغ فى التهويل من شأنها لذلك فهو يخشى من أن تؤدى حركة « اعرف عدوك » اذا لم توضع لها حدود حكيمة الى تبدل شعور العرب من الكراهية الى الألفة والقبول ، ولعل أجرأ آراء المؤلف هو رأيه فى الجامعة العربية فقد كشف لنا انه وقف منذ أول الأمر معارضا لانشائها لان اضطراب الخيمة التى يجتمع تحتها المختلفون المتشابكون بالأيدى يفضح ولا يكتم اختلافهم ، ويرى اقتصار الجامعة العربية فى مرحلتنا الحاضرة على التعاون الاقتصادى والثقافى •

آراء كثيرة قد تفجأك بجدتها وجرأتها ، ولكنها وليدة اطلاع واسع وتفكير طويل لا يترك لصاحبه اللهوف على وطنه راحة له فى ليله أو نهاره ، عبر عنها بما يشبه مرافعة محام أمام محكمة ، فهو يستخدم ضمير جمع المخاطب أحيانا ، وبأسلوب ملتهب متدفق يستطرد فى بعض المواقع ، فلا تملك الا أن تخضع لسحره •

ربما من أجل التفرغ لخدمة المكتبة الثقافية أو للتوفر أيضا على الدراسة والتحصيل فضل الأستاذ شكرى محمد عياد أن يتخفف من مساهمته فى اصدار هذه المجلة ، بعد أن قاد خطاها زهاء ثلاث سنوات يحوطها بحدبه وارشادها الى أقوم السبل ، باذلا باخلاص وتجرد غاية جهده وعنايته ، متمسكا بالحق والعدل ، مترفعا عن الهوى ، ان غاب اسمه عن المجلة فى هذا العدد فان فضله سيظل باقيا مذكورا ، واذ تأسف المجلة وكل فرد فى أسرتها على فراقه فان أملهم لا ينقطع فى أن يوالى مساندتها بأن يخصها بنشر أبحاثه ودراساته •

ترنيمة للوطن

للشاعر: محمود حسن إسماعيل

آهواك ياوطني

أهـــواك يا وطني
يا كُلَّ ما تَزْوِي به شفةُ الهوى فِتَني
وتصبُّه في الكأس أيامي
رحيـــقَ الخُلْد ،
أشْرَبُـــهُ ، ويَشْرَبُني
يا كلَّ لحنٍ في لَهاة الطَّيْرِ
أعزفُه ويَعْزِفُني
يا كُلَّ صفْقٍ بَيْنَ موْجِ النَّهْر ،
أسمعُه يُناغِمُني ويُطْرِبُني
يا كُلَّ نايٍ في غُروب الشَّمْس ،
مِنْ رِقَّتي يَجْـــذِبُني
ويَشُـــدُّني لصداهُ مَسْحوراً ،
لأسمعَه ، فيسْمعُني ...
أنا عازِفُ الفَنِّ البَخيـــلِ فيكَ ،
ما خُلِقَتْ لتَخْـــرِمَني
ومُنَـــادِمُ الأسرار ، قلبُ الرِّيح
.. مِنْ فمِـــها يُكلِّمُني

يا كُلَّ شدْوٍ من خُطا الرُّعيانِ ،
فوقَ العُشـــبِ يَسْحَرُني
يا كُلَّ وجـــهٍ طيِّبٍ
بَصَـــلاةِ نظرتِهِ يُصافحُني
يا كلَّ كَفٍّ في تُراب الرِّقِّ ،
تُدْمِيـــهِ لِتَعْتِقَني
يا نَخْلَةً بِسريرِي خضراء ،
تحتَ الظـــلِّ تَزْرَعُني
يا زَوْرَقاً حمى الخلودَ ، وناغَمَ ،
التاريخَ من زمنٍ إلى زمَنِ
لا موجةُ الطَّاغين تُوقِفُهُ ،
ولا تَمْـــوِيهُ المِحَنِ
يا صخْرةً وهنَتْ رياحُ الدَّهْرِ ،
وهي الدَّهْـــرُ ، لَمْ تَهِنِ
يا راحةً رفعَتْ شراعَ الكَوْنِ
قبـــلَ تحرُّكِ السُّفُنِ



قبلَ انبلاجِ الفجرِ للدُّنيا
أزالتْ ظُلْمَةَ الوَسَـــــنِ
وحــــدتْ زِمامَ الشَّمْسِ
حتّى شعَّت القِيعانُ بالقُنَنِ
ياقُبْلَةً للشـــرقِ ، تُلْهِمِ
كلَّ قيثــارٍ ، وتُلْهِـمُني
وتُفيضُ سحرَ الحُبِّ والإلْهامِ
منْ تَرْجِيمَــــةِ الشَّجَنِ
أهْــــواكَ يا وطَنى
أهْواكَ ، أنت هوايَ أهْواهُ وأعبُدُهُ
ونَشيدىَ الغالِي مدَى الدُّنيا أردِّدُهُ
كُلُّ القلوب لديْكَ مُهجَتها تَزوِّدُهُ
مَنْ للهـــلال .. يهلُّ مسجدُه
مَنْ للصَّليب .. يُطلُّ معبدُه
من لِلجمَالِ .. رُباكَ مَوردُهُ
السِّحْرُ فيكَ ، السِّحْرُ يَنْشُدُهُ
والحُبُّ فيك بكُلِّ خافقةٍ تُجَدِّدُهُ
والرُّوحُ أنتَ شِراعُ زوْرَقِها ،
للشطِّ تُدْنِيهِ وتُبْعِـــــدُهُ
تَطْوِى ثِقَالُ الرِّيحِ صفْحَتَهُ
ويَدَاكَ فوْقَ الهَوْلِ تَفْرِدُهُ
مَهْما استبدَّ الليلُ يا وطَنى ،
بكَ أنتَ كالرُّؤيا نُبَــــدِّدُهُ

بهواكَ ، بالشطآنِ ، بالأزهارِ ، بالأعمارِ

مثلَ النّارِ نحصـــــدُهُ

بِنَسيمكَ الهافي نُمَزِّقـــــهُ

وبِمَوْجِكَ الصّافي نُحَرِّقـــهُ

وبكلِّ ساجعةٍ شذاها العطرُ في الفَتَن

وبكلِّ سامعةٍ ربابَ الشّمس منْ أُذُني

وبكلِّ فــأسٍ سرُّها

ما زالَ عن شفتيْهِ يَحْجُبُني

وبكلِّ مِئذَنةٍ ، إذا هَتَفَتْ ،

خلتُ السّماء بها تُعانِقُني

وبكلِّ راهبـــةٍ ، يرتّلُها

ناقوسُهـــا نغماً يساكرُني

وبكلِّ طيْرٍ فـــوْقَ رابيةٍ

بالحبِّ نغمتـــهُ تمطّرُني

وبكلِّ قلبِ صبٍّ مهجتَهُ وخفقتَهُ فِداكْ

وبكلِّ ما حملَتْ إلى الدنيا ولم تبخَلْ يَداكْ ..

وبكلِّ طفلٍ مدَّ راحتَهُ لتصبحَ شُعلةً لِدُجاكْ

وبكلِّ كفٍّ أوقدَتْ مِصباحها قبساً أمامَ خُطاكْ

وبكلِّ رُوحٍ أوْرقَتْ للنُّورِ تشربُهُ رحيقَ هَواكْ

وبكلِّ شيْخٍ يرقُبُ الأجيالَ واعِدةً بِبِكْرِ ضُحاكْ

وبكلِّ خطوٍ يغرسُ الآمالَ صاعدةً لشمسِ عُلاكْ

وبكلِّ وجْهٍ فيكَ يرفُضُ كلَّ بارقةٍ بغيرِ ضِياكْ

وبكلِّ مَعْمٍ فيكَ يرفُضُ كلَّ هاجسةٍ لغيْرِ صداكْ

وبكلِّ شيْءٍ فوق أرضِكَ تحْتَ ظلِّ سماكْ ،

بالنّاس ، بالآجال يا وطَني

بتردُّدِ الأنفاسِ ، بالزّمنِ ..

بزَغاريدِ الأعراسِ ، بالكَفَنِ

***

مَهْما تمادى اللّيل .. نَحْصُدُهُ !

وبكلِّ غضْبتِنا .. نُبدِّدُهُ !

ونُرُدُّ فجـــركَ من يَدِ المِحَنِ

متوهِّجاً متشامخ القَسَمات والفِــتَنِ

متألِّقاً كالشّمسِ فوق الكون .. يا وطني ! !

***

أهـــواكَ .. يا وطني

وفِداكَ كلُّ هـــوايَ ،

كلُّ رجايَ يا وطني ! !

وغداً يهـــلُّ ضُحاكْ

ويذِلُّ كلُّ عِـــداكْ

وتعـــودُ أنتَ الصّوْتَ

في تكبـــيرةِ الأقدارِ

.. للأبطـــالِ يا وطَني !

كيف نقرأ النقد العربى

١- موقف قدامى النقاد من شعر المحدثين

بقلم : عبدالحكيم راضى

ليس وراء هذا العنوان أكثر من الاحساس بأن للنقد العربى ، بل لتراثنا الفكرى القديم عامة ، ظروفه الخاصة التى يمثلها امتداده العميق زمنا ومكانا ، فى أمة غلب عليها التأليف فى علوم اللسان ، بأوسع مدلولات الكلمة : انشاء ووصفا ونقدا ؛ كما يمثلها عدم وصول هذا التراث الينا كاملا ، بسبب الاوضاع التى حاقت بالامة العربية من ناحية ، وبسبب ضخامة هذا التراث وتفرقه فى شتى أنحاء العالم من ناحية أخرى .

وكان الأثر المباشر لهذه الظروف أن ذلك التراث ، وبالذات ما يتعلق منه بالوصف والتقييم ، لم يتح له أن يستوعب استيعابا كاملا نتيجة لغياب كثير من النصوص عن أعين الباحثين مما كان له أثره فى عدم تكامل أجزاء الصورة ، وأيضا فى عدم تبين المراد من الاجزاء المتاحة فى كثير من الاحيان .

ولقد عملت الحركة الدائبة فى بعث هذا التراث ونشره على تمكين القراء والدارسين منه بقدر الامكان ، مما دفعهم الى اعادة النظر فى الصورة ، بل واعادة الفهم لكثير من النصوص التى قدر لما تحمله من أحكام أن يفهم فى يوم من الايام ـ بسبب ما أشير اليه ـ على غير حقيقته .

على أن اكتشاف النصوص ونشرها ليس كافيا وحده فى اتاحة الفهم الكامل للتراث النقدى العربى ، ذلك أن طبيعة وظروف التأليف والمؤلفين فى ذلك النقد قد ساعدت هى الاخرى على أن يشوب فهم الدارسين له كثير من اللبس مصدره الاخلال بمقتضيات القراءة الصحيحة لذلك النقد والتى من بينها :

- وجوب التفرقة بين الاتجاهات العامة المؤثرة وبين النصوص المفردة أو الشاذة غير المؤثرة .
- التجرد من أى حكم ، أو أية فكرة مسبقة عن ذلك النقد .
- الفهم التاريخى للنصوص والمصطلحات ، والاقتصار بفهمها على ما أريد منها .
- التمييز بين النتائج والمقدمات ، والحذر من أن النتائج المتشابهة قد يكون صدورها ممكنا عن مقدمات مختلفة .

وازاء الظن بأن ظروف التأليف النقدى عند العرب لم تكن وحدها المسئولة عما شاب فهم الدارسين له من لبس ، وأن من هذا اللبس ما يعود الى هؤلاء الدارسين أنفسهم مما يتعلق بمناهج الدراسة الصحيحة ، وهو ما عمل على شيوع واستفحال ما يبدو أنه خطأ فى فهم ذلك النقد فى حدود المنهج التاريخى .. فان محاولة لتقديم نموذج لفهم بعض القضايا الكبرى فى تاريخ ذلك النقد ، فى ضوء مقتضيات القراءة الصحيحة ، مع بيان ما أدى اليه الاخلال بهذه المقتضيات من أخطاء .. مثل هذه المحاولة يمكن أن تكون غير ضارة .

وتتضح الآثار الخطيرة لاغفال الشروط المشار اليها لقراءة النقد العربى قراءة صحيحة ، فيما وقعت فيه الدراسات الحديثة من تصوير موقف قدامى النقاد العرب من نحاة ولغويين ورواة من شعر المحدثين ومن حركات التجديد فى الشعر العربى على أنه موقف التعصب للقديم ضد كل ما هو جديد ، وأن أولئك النقاد قد ظلوا ـ حتى بعد « تسامحهم » فى رواية شعر المحدثين ـ لا يقبلون منه الا ما كان سائرا فى ركاب القديم فى أسلوبه وبنائه الفنى .. وتمادت الدراسات الحديثة فى تثبيت هذا التصور الى حد القول بأنه لم يكن لأولئك النقاد من حيثيات فى رفض شعر المحدثين وقبول الشعر القديم سوى عامل الزمن : فهم قد رفضوا الحديث لمجرد حداثته ، وقبلوا القديم لمجرد قدمه .

وراح أصحاب هذه الدراسات يحملون أولئك النقاد مسئولية كل ما تصوروا أنه نتيجة لنزعة محافظة فى الشعر العربى ، كما راحوا يحشدون النصوص التى تؤيد هذا التصور ، وهى وان تكن نصوصا معدودة ، وواردة فى جميع الابحاث بلا استثناء تقريبا ، الا أنها تؤكد اخلال هذه الابحاث بما أشير اليه من شروط القراءة الصحيحة اللازمة لفهم النقد العربى القديم على حقيقته .

ويمكن التأكد من هذا باستعراض نماذج من تناول الدارسين المحدثين لهذه القضية : فقد اكتفى هؤلاء الدارسون ببضعة نصوص غامضة قد يحمل بعضها الدلالة على «احترام» بعض النقاد للقديم ، دون غض من شعر المحدثين ، أو يحمل

الاشارة الى مآخذ معينة ليست قاصرة على شعر المحدثين ، وقد لا يشير بعضها الى شيء على الاطلاق •

لقد أشار نكلسن R.A. Nicholson مثلا — فى كتابه « التاريخ الادبى للعرب » الذى صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٠٧ ، الى أن متقدمى اللغويين والرواة قد حكموا فى تقييم الشعر مقياسا زمنيا ، أساسه أن التقدم فى الزمن دليل على التفوق الشعرى ، بينما يدل التأخر على الانحطاط ، وأن الحد الفاصل هو ظهور الاسلام ، ويؤكد هذا باشارته فى بعض تعليقاته الى عبارة أبى عمرو بن العلاء التى أعلن فيها أنه ما كان ليفضل أحدا على الأخطل لو أنه كان قد أدرك يوما واحدا من الجاهلية • واذا كان يجعل من ابن قتيبة أول ناقد يسوى بين المحدث والقديم ، ويقبل الشعر على أساس ما فيه من ميزات لا على أساس عصره ، أو كما صرح فى موضع آخر : أن ذلك الناقد هو الذى حث على أن يقيم المحدثون على أساس جمالى وليس على أسس تاريخية أو لغوية •• فان هذا لا يعنى أكثر من أنه يلحق تهمة التعصب ضد شعر المحدثين ورفضه بكل النقاد فيما قبل ابن قتيبة •

وهذا نفسه ما ذهب اليه الاستاذ الدكتور طه حسين فى مجموعة من المقالات الاسبوعية نشرها فى أعوام ١٩٢٢ — ١٩٢٤ فى جريدة «السياسة» جمعها موضوع واحد هو « القدماء والمحدثون » ، وقد أكد فى هذه المقالات أن العرب كانوا أحرارا فى الحياة المادية محافظين فى الحياة الادبية ، وأن الشعراء الذين كانوا يجرؤون على أن ينكروا هذه المحافظة ويحاولون تحرير الشعر قليلا أو كثيرا ، كانوا يتعرضون لسخط الأئمة وعلماء الدين ، وأن أولئك الأئمة والعلماء كانوا بطبيعة منازلهم الدينية حراصا على القديم ، أعداء لكل جديد ، كما كانوا أيضا — بحكم منزلتهم اللغوية — مضطرين الى أن يحتفظوا لا بقواعد اللغة وأصولها فحسب ، بل بألفاظها وأساليبها أيضا ، مما جعل موقف الشعراء المجددين حرجا تماما كموقف الفلاسفة المجددين — وقد تعرض هؤلاء وأولئك للحبس والضرب والنفى وغير ذلك من ضروب الاضطهاد •

وقسم المرحوم الاستاذ طه ابراهيم قدامى النقاد الى فريقين : المناصرين للجديد والمتعصبين للقديم ، وقال ان أخص الناس الذين كانوا يتعصبون للقدماء ، ولا يكادون يقرون باحسان لمحدث هم النحويون واللغويون ، ومثل لأولئك بأبى عمرو بن العلاء الذى وصفه بشدة التعصب للجاهليين بحيث لم يكن يرى الشعر الا لهم وأن من بعدهم ليسوا بشيء ، وانه غالى فى ذلك مغالاة صرفته الى النظر الى المتقدم بعين الجلالة لا لسبب الا لأنه متقدم ، والى المتأخر بعين الاحتقار لا لسبب الا لأنه متأخر ، وحتى أقام الموازنة على العصر لا على الشعر ، ووصف كبار الشعراء الاسلاميين بأنهم «محدثون» وصرح بما يفيد أنه لا يروى أشعارهم ، ويقول المؤلف : ان من كان هذا شأنه مع الاسلاميين ، فأحرى به ألا يسلم بفضل لمولد • ويؤكد أن النقاد اللغويين قد استمروا فى القرنين الثانى والثالث على نفس النظرة ، زاهدين فى الشعر المحدث مولين وجوههم عنه ، مؤثرين عليه القديم •

وفى سنة ١٩٣٩ كتب المرحوم الاستاذ أحمد أمين مقالا بعنوان «جناية الادب الجاهلى على الادب العربى» وجاء فيه أن الشعر العباسى لم يساير الحياة الجديدة التى أخذ بها ذلك العصر ، وأن السبب فى هذا هو وجود فريق من اللغويين — أمثال الأصمعى وأبى عمرو بن العلاء وابن الاعرابى — تزعم الدعوة الى القديم ، خاصة الشعر الجاهلى ، وأن الصراع بين ذلك الفريق وبين دعاة التجديد — أمثال أبى نواس — قد انتهى بانتصار الدعاة الى القديم ، بحيث ساد تقديس الشعر الجاهلى وكل شيء جاهلى ، مما شل الادب العربى شللا فظيعا ، وأثر فى انعدام حركة التجديد فى الشعر وعدم مسايرته لروح العصر وانحباسه فى قوالب تقليدية لا يتعداها •

وقد استمر على نفس الرأى فى كتابه «النقد الادبى» ورأى أنه كان من أثر فريق المحافظين (تخوف كثير من الشعراء أن يخرجوا على التقاليد القديمة فيثيروا سخطهم ونقدهم) •

وسار المرحوم الدكتور محمد مندور فى نفس الاتجاه ، وقرر حرص علماء اللغة على الشعر القديم اذ كانوا يتخذونه حجة فى تفسير القرآن والحديث ، وقال ان اتصال الشعر بالدين على هذا النحو كان السبب الأكبر فى الانتصار للقديم ، وان الأمر لم يقف عند هذا الحد ، بل امتد الى الشعراء أنفسهم اذ لم يروا بدا — لكى يروى عنهم شعرهم — من أن يحاكوا الشعر القديم ، لا فى أسلوبه فحسب ، بل وفى بنائه الفنى ، من هنا انتهى الامر بالشعراء العرب — فيما يقول — الى أن حبسوا أنفسهم فى تفاصيل الصور والمعانى القديمة •

وأكد المرحوم الدكتور ابراهيم سلامة أن العلماء باللغة والنحو ورواية الأدب ممن يعتمدون على القديم قد (وقفوا أمام المحدثين رصدا، يعدون عليهم أنفاسهم، ويميزون بين الحار منها والبارد، فاذا أحسوا بنفس جديد خنقوه فى أول تردده مخافة أن تستطيل به الحياة) ، ويقول : ان (مثل هذا الظلم قد وقع فعلا ، وعانى منه الشعراء

كثيرا .. وأثر تأثيره بالرجعة الى الوراء) من هنا لم يقف الشعراء المحدثون عند حد ما يمليه الزمن والمدنية الحديثة التى عاشوها ، وانما جاروا ، مضطرين أو متعمدين ، الرواة وعلماء اللغة الذين كانوا يعتزون بالقديم .

كذلك لاحظ الدكتور شكرى عياد على نشأة النقد العربى الخالص ، أن تلك النشأة — كما يمثلها كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام كانت شديدة الاتصال بعلوم العربية ، وأنه لهذا السبب قصر أولئك النقاد الرواة اللغويون عنايتهم على الشعراء الجاهليين والاسلاميين ، ولم ينظروا فى شيء من شعر المحدثين ، ويقول ان النقد العربى (ألزم المحدثين منهج القصيدة العربية) وأنه كان نقدا جزئيا ذاتيا ، وأنه حين قرر قانونا عاما (كان هذا القانون هو اتباع الاقدمين) .

وعرض الدكتور محمد مصطفى هدارة فى بحثه لـ « مشكلة السرقات فى النقد العربى » لموضوع الخصومة بين القدماء والمحدثين ، وأشار الى انقسام النقاد والأدباء الى فريقين أحدهما يدافع عن القديم ويتعصب له ، والآخر يدافع عن الحديث ويتعصب له ، ومثل الفريق الاول رواة الشعر وعلماؤه الذين كانوا الفئة المهيمنة على أذواق الناس وفهمهم لطبيعة الشعر ، والذين حاولوا الانتقاص من شعر المحدثين ما أمكن .

هذه نماذج — فقط — من ذهاب الدارسين المحدثين الى اتهام النقد العربى القديم ابتداء من أواخر القرن الاول الهجرى وأوائل الثانى ، وبالذات فى بيئة الرواة واللغويين والنحاة — الذين مثلوا نقاد الشعر فى تلك الفترة — بالتعصب ضد شعر المحدثين ورفضه ؛ وهناك نماذج أخرى كثيرة ، لم نشأ التعرض لها ، تسير فى نفس الاتجاه .

على أن الناظر فى تاريخ النقد العربى ، والمتتبع لحركته على أساس نظرة شاملة تتخطى ما يمكن تسميته بـ «النتوءات الهشة» المثلة فى النصوص القليلة والمشوشة التى اعتمد عليها الدارسون المحدثون ، يستطيع أن يتبين ان أعلام ذلك النقد لم يكونوا بهذه الصورة من التعصب للقديم والمقاومة لكل جديد ؛ بالعكس ، لقد كان الجديد دائما محل قبولهم ، أكثر من هذا أنهم حثوا عليه ، ونبهوا على من سولت له نفسه أن يستعير من غيره ، ولقد جاء الوقت الذى أصبح فيه هذا الشاعر أو ذاك يفضل على غيره لأنه مجدد ولأنه مبتكر .. معنى هذا أن هناك خطا متصلا فى النقد العربى ليس عماده التعصب ضد الحديث وتقديس القديم ، وانما كان على العكس من هذا: يرحب بالجديد ، ويقبله ، وينوه به ؛ وهذا ما توضحه القراءة المتأنية والمجردة من أية أفكار مسبقة عن ذلك النقد ، هذه القراءة التى تكاد أن تغير الصورة تماما .

وعلى سبيل المثال : **ابو عمرو بن العلاء** (ت حوالى ١٥٤ هـ) أشهر من اتهموا بالتعصب ضد ما ليس جاهليا ، لقد نالت طبقة الاسلاميين الكثير من تقدير ذلك الرجل ، وأعجب بواحد منهم على وجه الخصوص هو الأخطل . كما أعجب أيضا بشعر محدث آخر هو جرير ، الذى كان يشبهه بالأعشى — على نحو تشبيهه للأخطل بالنابغة وللفرزدق بزهير — والذى كان يجلس اليه يستمع الى شعره ، وهو يمليه ، ثم يقوم بتصيبه من روايته وتصحيحه . كذلك كان يقوم بدور الراوية لما يدلى به الشاعر من أحكام نقدية على غيره من الشعراء . وهذا نفسه هو الموقف الذى كان يتخذه من الفرزدق وذى الرمة الذى روى شعره ووصفه بأنه فصيح ، والذى اختار من شعره مثالا للأبيات المتمكنة القوافى ، ومثالا لأطرف بيت قالته العرب ، كما أبدى اعجابه الشديد بالاستعارة فى قوله :

أقامت به حتى ذوى العود فى الثرى
ولف الثريا فى ملاءته الفجر

ونراه يختار أغزل بيت قالته العرب منشعر عمر بن أبى ربيعة كما كان شديد الاستحسان لشعر عدى بن الرقاع الذى اختار من شعره ومن شعر الراعى والطرماح وذى الرمة امثلة للتشبيهات العقم(التشبيهات المبتكرة) .

واذا كانت هذه الروايات تصحح ما كان شائعا عن ذلك الرجل من اغفاله ، بل ازدرائه لشعر الاسلاميين ، فانها تؤكد أيضا أن الرجل كان على معرفة بأشعار مخضرمى الدولتين — الاموية والعباسية — كأبى حية النميرى، والشاعر المعروف بابن المولى . بل انه كان على معرفة بشعر بشار — أحد رواد البديع وزعيم المحدثين — وهو عنده أبدع الناس وأمدحهم وأهجاهم بيتا ، كما انه واحد من أصحاب أحسن الابتداءات فى رأيه .

أما **الأصمعى** فهو مثل أستاذه أبى عمرو : يروى للاسلاميين ، ويفضلهم أحيانا على الجاهليين وقد جاء فى « الاغانى » أن أبا عبيدة والأصمعى كانا يقولان عن بيتين للطرماح انه فيهما أشعر الناس كذلك يسجل الأصمعى اعجابه بابن هرمه الذى كان يختم به الشعراء ، والذى روى شعره ووثقه حيث كان هذا الشعر يراجع على روايته .

ولا يلبث أن يختم الشعراء بشاعر أحدث هو بشار الذى تتبع الأصمعى أخباره ومناسبات شعره

يسجلها ويرويها ، وهو مصدر عدد غير قليل من أخبار ذلك الشاعر فى «الأغانى» بل انه يتتبع أوليات شعره وقصص اشتهاره كشاعر مرهوب الجانب ، وكشاعر مداح أيضا ؛ وهناك أخبار تشير الى تتبعه لصدى شعره فى نفوس الناس ، ومناقشته أسباب ذيوعه مع الشاعر نفسه . ونراه يعلن اعجابه بقدرة ذلك الشاعر على التشبيه بالرغم من ظروفه الخاصة التى كانت تمنعه من رؤية الاشياء ، وقد وصفه بأنه (يشبه الاشياء بعضها ببعض فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله) .

وقد شرح فى مواضع أخرى أسباب اعجابه بذلك الشاعر ، وهى تدور حول كثرة فنونه وسعة تصرفه ، وأنه كان مطبوعا لا يكلف طبعه شيئا متعذرا ؛ وكان يشبهه من بين القدماء بالأعشى والنابغة الذبيانى . وتجدر الاشارة الى أن تشبيه هذا الشاعر أو ذاك من المحدثين بشاعر أو أكثر من الجاهليين أو المخضرمين لايعنى أن ذلك الفريق من النقاد كان يفضل من المحدثين - أو يقبل - من يسير على النهج القديم ، ويجارى القدماء فى كل شيء ، كما هو الظن الشائع لدى الدارسين فى العصر الحديث - فهذا الظن لايستقيم مع تعليل الأصمعى تفضيله لبشار على مروان حين سئل : أيهما أشعر ؟ فأجاب : بشار (فسئل عن السبب فى ذلك ، فقال : لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه ، فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان فى عصره ؛ وبشار سلك طريقا لم يسلك ، وأحسن فيه ، وتفرد به ، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر ، وأغزر وأوسع بديعا ، ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل) .

وسجل الأصمعى اعجابه بشعر السيد الحميرى ، الشاعر الذى صرف شعره الى خدمة مذهبه الاعتقادى ، وقال انه لولا مذهبه فى سب السلف ما قدم عليه أحدا من طبقته . كذلك نال العباس بن الأحنف قدرا ملحوظا من اعجاب الأصمعى وتقديره ، وقد أنشد بعض شعره على أنه أحسن ما يحفظ للمحدثين .

واستحوذ أبو نواس على اعجاب الأصمعى الى أبعد الحدود ، وفى «طبقات الشعراء» لابن المعتز قصة تبدأ بمنادمة الأصمعى للفضل بن يحيى البرمكى ، وينشد الأصمعى بيتا لأبى نواس فى الخمر ، ثم ينشد القطعة كاملة بناء على رغبة الفضل ، ثم يقول عن أبى نواس (انه ... بمكان من الادب .. وهو من الشعر بالمحل الذى قد علمته ، أليس هو القائل :

ذكرتم من الترحال يوما فغمنا
فلو قد فعلتم صبح الموت بعضنا

ثم يندفع فينشد القصيدة بأكملها ، وهى فى مدح الفضل ، ومقدمتها ألصق بالمقدمات الجديدة: تقوم على الغزل ، وترفض الرحلة على الابل ، وتنص على السير فوق النعال ؛ ومن يقرأ ماصوره ابن قتيبة على أنه من شروط المقدمة التقليدية ، والتى لم يتمسك هو نفسه بها ، يعلم أى خروج صريح على ما عد من التقاليد ، اشتملت عليه قصيدة أبى نواس التى تمثل بها الأصمعى ، والذى صرح فى أكثر من موضع بكثرة روايتهمن شعر أبى نواس ، كما عنى بتسجيل بعض ما سبق اليه من معان .

ولم يكن أبو العتاهية - بكل خصائص شعره المعروفة - خارجا عن دائرة اهتمام الأصمعى ، فقد كان يستحسن شعره ، ويصفه وصفا ينطبق على أوصاف الشعر المثالى فى نظره . كما أبدى استحسانه لشاعر عباسى آخر هو محمدبن حازم الباهلى . ورغم التنافس الحاد الذى كان بين الأصمعى وبين اسحاق الموصلى ، والذى قد يعلل بعض ما روى من مآخذ الأصمعى على ذلك الشاعر،لم يتردد الأول فى اعلان استحسانه لشعر الأخير فى أكثر من مناسبة .

وثالث من اشتهروا بالتعصب ضد المحدثين هو أبو عبد الله محمد بن زياد المعروف **بابن الأعرابى** . وغالبا ما تقوم التهمة المنسوبة اليه على أساس موقفه من شاعرين عباسيين نقلت بعض الاخبار عن طعنه عليهما ، وهما أبو نواس وأبو تمام ، كما تقوم على تصريح ينسب اليه يشير فيه الى تفضيل القديم عموما .

على أن حقيقة موقفه من الشعراء المحدثين فى عصره لا تختلف عن موقف غيره من النقاد ، قبولا لشعر أولئك الشعراء وتنويها به ، وقد صرح مرة بأنه يختم الشعراء بابن هرمة ، وصرح مرة أخرى بأنه يختتمهم بمروان الذى حظى بغير قليل من تقدير ذلك الناقد . ونراه يثنى على العباس بن الأحنف ، وقد وصف شيئا من شعره بأنه (كلام قريب مليح) .

وهو واسع الاطلاع على شعر أبى نواس ، وقد جعله صاحب أمدح بيت قاله مولد ، كما يثنى على بعض افتتاحاته مستبعدا أن يكون فى مقدور أحد من معاصريه أن يأتى بمثله ، ونراه يشارك جلساءه فى استعراض شعره فى الخمر واختيار أحسن بيت قاله الشاعر فى الموضوع ، وفى « زهر الآداب » خبر عن طعن ابن الاعرابى على أبى نواس ثم رجوعه عن ذلك ، الى كتابة شعره وروايته وهذا ما يؤيده خبر عند ابن منظور عن كتابة ابن الاعرابى لشعر أبى نواس فى صحيفة خاصة به كان يخفيها عن الناس .

واحتفل ابن الأعرابى بشعر أبى العتاهية

وروى كثيرا من شعره وأخباره ومناسبات شعره ، وتعدى ذلك كله الى الدفاع الصريح عن الشاعر واظهار مزايا شعره والاشادة به فيما يشبه المناظرة مع أحد عائبيه الذي عارضه ابن الاعرابي وسفه رأيه ، منشدا نماذج من شعر الشاعر ، واصفا مذهبه بأنه (ضرب من السحر) .

كذلك أعجب بشاعر مغمور لم يكن بذي مكانة في قصور الحكام ، وهو محمد بن حازم الباهلي الذي سبق أن رأينا اعجاب الأصمعي به - وقد صرح بأنه لا يعرف في التفجع على الشباب وذم الشيب - على كثرة ما قالته العرب في هذا الموضوع - أحسن مما قال ذلك الشاعر . وهو يجعل الشاعر العباسي محمد بن وهيب صاحب أهجى بيت قاله المحدثون ، كما يبدو شديد الاعجاب باسحاق الموصلي ، وقد جاء في « الأغاني » أنه كان يصفه ويقرظه ويثني عليه ، ويذكر أدبه وحفظه وعلمه ، كما كان يستحسن قوله :

هل الى ان تنام عيني سبيل
ان عهدي بالنوم عهد طويل
غاب عني من لا أسمي فعيني
كل يوم وجدا عليه تسيل

وقد كان يعتبره - فيما يذكر الحاتمي - من أحسن الابتداءات التي للمحدثين .

هذه أيضا أمثلة - فقط - توضح أن ذلك الفريق من النقاد لم يكونوا بمعزل عن تيار الحياة في عصرهم ، وأنهم لم يكونوا في صف القديم على طول الخط ، وأن العكس هو الأقرب للصواب .. ولم نشأ أن نستنفد كل ما نقل من اخبار أولئك النقاد الثلاثة في هذا الصدد ، كما لم نحاول الوقوف عند بقية زملائهم ، على الرغم من كثرة الأخبار التي تؤكد قبولهم لشعر المحدثين وروايتهم له .

وأمام هذه الحقيقة يتبادر الى الذهن سؤال عن الأسس التي اقام عليها دارسو النقد العربي المعاصرون تصويرهم للموقف على أنه تعصب من جانب قدامى النقاد ضد الشعراء المحدثين في عصرهم ، ولا نجد في هذا الصدد سوى مجموعة قليلة من النصوص منها ما صرح به أبو عمرو بن العلاء من انه لو ادرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما فضل عليه أحدا ، ووصفه الفرزدق وجرير وطبقتهما من الاسلاميين بأنهم «محدثون» وتصريحه بما يدل على أنه لم يكن يروى أشعارهم ولا يستشهد بها ، وكذلك قوله عن المولدين : (ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحدا ، ترى قطعة ديباج وقطعة مسيح وقطعة نطع) .

ومن النصوص ما يعزونه الى اسحاق الموصلي، يقول صاحب « الموشح » (كان اسحاق الموصلي لا يعد أبا نواس شيئا ، ويقول هو كثير الخطأ ، وليس على طريق الشعراء) كما يذكرون وصفه لبشار بأنه كثير التخليط في شعره ، وأنه كان يفضل عليه مروان لاستواء شعره ، وأنه قال لأبي تمام (ما أشد ما تتكىء على نفسك) ، وهم يوردون قصة لخلف الأحمر مع ابن مناذر الذي طلب من خلف أن يقارن بين شعره وبين أشعار الجاهليين ، وقصة أخرى مماثلة لنفس الشاعر مع أبي عبيدة ، كما يذكرون خبرا عن تعصب أبي رياش القيسي على المحدثين خاصة البحتري وأبا تمام ، وبالمثل يذكرون قصة اعجاب ابن الاعرابي بأرجوزة لأبي تمام على أنها لشاعر من هذيل وأمره بكتابتها ثم تمزيقه لها حين علم أنها لأبي تمام ، ويحكون عن الأصمعي موقفا مشابها مع بيتين لاسحاق ، كما يذكرون قول ابن الأعرابي عن أشعار المحدثين : انها مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا ، وكذلك ينقلون قوله وقد سئل عن بعض شعر أبي نواس : أما هذا من أحسن الشعر ؟ فقال : بلى ، ولكن القديم أحب الي ، وهناك تصريح للأصمعي يبدى فيه اعجابه بابن هرمة ويقول انه مايؤخره عن الفحول الا قرب عهده .. هذه هي - تقريبا - النصوص التي اعتمد عليها الدارسون في العصر الحديث في رسم تصورهم لموقف النقد العربي في مراحله الأولى من شعر المحدثين .

وازاء قلة هذه النصوص من ناحية ، وعدم دلالة بعضها من ناحية ثانية ، وتعلق البعض بأحكام عامة غير قاصرة على شعر المحدثين من ناحية ثالثة ، ثم تعلق البعض الآخر بأمور لغوية ونحوية من ناحية رابعة . نستطيع - مطمئنين - أن نحيل على ما قررناه من قبل من أن السبب في ذهاب الدراسات الحديثة هذا المذهب في تصوير موقف النقد العربي على أنه موقف الرفض لشعر المحدثين لا يستند الى حقيقة ذلك الموقف بقدر ما يقوم على أخطاء في كيفية القراءة والفهم للنقد العربي القديم .

ومن الأخطاء التي يمكن تبينها : الخلط بين الاتجاه العام المؤثر وبين النصوص المفردة غير المؤثرة .. وهذا واضح في تغليب هؤلاء الدارسين لهذا العدد الضئيل من النصوص على تلك الكثرة الهائلة من النصوص المروية عن أولئك النقاد - والتي استعرضنا بعضها - والتي تنقض من الأساس فكرة تعصبهم ضد المحدثين .

والواقع أنه ما لم يؤخذ الاتجاه العام لحركة النقد العربي في الاعتبار فانه يكون من الصعب فهم أي موقف من مواقف ذلك النقد ، أو مواقف

رجاله . اذ أن مجرد الوقوف عند النصوص ـ خاصة اذا كانت قليلة وغير قاطعة ـ لا يكفى ، حيث توجد ـ من ناحية أخرى ـ نصوص تنقضها ، وهو ما يمثل احدى المشاكل التى لا يستطيع تقديم الحلول لها القول بفكرة التعصب ، حيث نصبح أمام نصوص متضاربة. وهذا مثال لعدم امكان الاعتماد على النصوص المفردة :

لقد نقل الدارسون المعاصرون جميعا ـ تقريبا ـ الفقرة التى تضمنتها مقدمة « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، والتى يرى فيها أن لا يخرج متأخر الشعراء عن مذهب المتقدمين فى افتتاح القصيدة • وراح الجميع تقريبا يتهمون ذلك الناقد بالرجعية والجمود ، ودليلهم الوحيد هذه الفقرة ، على أننا ننظر بعد ذلك فى كتاب الرجل فلا نرى أثرا للأخذ بما أعلنه فى مقدمته ، وهذا ما يؤكده استعراض ترجماته لبعض الشعراء المحدثين ممن عرفوا بسمات تجديدية خاصة . من أولئك الشعراء بشار الذى اشتهر بأنه زعيم المحدثين وبأنه سلك طريقا مخالفا للأوائل ، ومسلم الذى يعد من الرواد المباشرين لمذهب أبى تمام ، ومنهم أيضا أبو نواس •

ولقد خالف بشار ما نص عليه ابن قتيبة من ضرورة الرحلة على الابل وقطع الصحراء المخيفة عليها ، وكذلك ضرورة الالمام بالغزل فى مقدمة القصيدة المدحية ، فترك كل وسائل الرحلة على البر ورحل الى المهدى فى سفينة ووصفها ووصف الرحلة عليها ، كما أعلن اقلاعه عن الغزل فى بعض مقدمات قصائده . و « وقع » مسلم ابن الوليد فى كثير من المخالفات للنهج الذى نص عليه ابن قتيبة سواء باهمال الحديث عن الأطلال والانصراف الى الحديث عن حياته اللاهية فى مقدماته ، أو بالرحلة على سفينة كما فعل بشار • ومع هذا لا نجد فى حديث ابن قتيبة عن بشار اشارة الى هذا الخروج عما قرره الناقد ، وانما يلفتنا عنده وصفه لبشار بأنه من المطبوعين ، وأنه من أشعر المحدثين ، وكذلك اهتمامه بتسجيل ما سبق اليه من معان كما يلفتنا فى حديثه عن مسلم وصفه بأنه (أول من الطف فى المعانى ورقق القول) دون أن يشير الى شىء من خروجه على المتعارف ـ أو ما اعتبره كذلك ـ فى مقدمة القصيدة . وكان ذلك نفسه هو موقفه مع أبى نواس رغم ما عرف عن دعوته الى تغيير مقدمة القصيدة، تلك الدعوة التى تبدو نقيضا لدعوة ابن قتيبة على طول الخط ، وفيما عدا بعض الملاحظات الجزئية البسيطة لا نسمع فى حديث ابن قتيبة عن أبى نواس سوى عبارات الاستحسان والتقريظ ، والوصف بالعلم والرواية والتسبق أيضا •

هذا مثل على وجوب الاعتماد على الاتجاه العام عند الناقد دون الوقوف عند تصريح مفرد يصدره فى هذه المناسبة أو تلك ثم يتراجع عنه فى نقده التطبيقى ، وهناك أمثلة أخرى على رجوع الناقد ـ صراحة ـ عن بعض أقوائه ، أو تصريحه بالرأى ونقيضه ، وهو ما يؤكد عدم دقة الاعتماد على النصوص المفردة فى فهم النقد العربى •

وسوف نوضح فى فرصة أخرى ما وراء تصريح ابن قتيبة ـ الذى جلب عليه تهمة الرجعية ـ فى حدود ظروفه التاريخية وحسبنا ان نؤكد انه فى مثل ظروف النقد العربى لا يكون أمام الباحث الا أن يكرر النظر فى الصورة مرات ومرات محاولا أن يتبين فيها بعض الخطوط التى يمكن ان يكون لها حظ من الوضوح والاتصال ، وهو ما يضفى على الصورة شيئا من المنطق ويكسبها صفة الاستمرار ويجنبها صفة التناقض، ويكون جل اعتماده هنا على الاتجاه العام فى حركة النقد اكثر من اعتماده على النصوص الجزئية ، وان كان لا يهمل هذه النصوص ، وانما ينظر اليها من خلال الاطار العام الذى يطبع حركة النقد فى عمومها بحيث يصبح هذا الاتجاه هو الذى يحكم على دقة النصوص ـ رغم أنه يقوم على اساسها وليس العكس ، أى ان النصوص الجزئية لا تحكم نظرتنا الى الاتجاه العام الا بمقدار ما تتفق مع هذا الاتجاه .

ولا نعنى بما نسميه الاتجاه العام نظرة سابقة تنتخب النصوص لتأييدها ، ويرفضها يعارضها تحت دعوى عدم توافقها مع هذا الاتجاه ، ولكننا نعنى به نوعا من الاستقراء القائم على النظرة الشاملة التى قد تتخطى بعض النتوءات التى لا تتوافق مع اتجاه سير حركة النقد ، لا عن عمد لاهمال ما نسميه بالنتوءات ، ولكن لأن هذا الاهمال والتخطى انما يعتمد على انعدام أثر هذه النصوص ، وبالتالى لا ينبغى الوقوف عندها ما دامت عديمة التأثير • ولا يمكن الحكم عليها بعدم التأثير ما لم ينظر اليها فى ضوء غيرها من النصوص ، وفى ضوء ملاءمة هذه النصوص واتفاقها مع النتائج ، بحيث تبدو النصوص المهملة غير ذات موضوع ، وهو ما يقوم سببا مشروعا لعدم الوقوف عندها .

هذا عن وجوب مراعاة الاتجاه العام المؤثر فى حركة النقد والتفرقة بينه وبين النصوص المفردة كشرط لقراءة النقد العربى قراءة صحيحة .. وهناك شرط آخر هو وجوب التخلص من الأفكار المسبقة عن هذا النقد . ولقد كان الاخلال بهذا الشرط ـ مثل سابقه ـ

عاملا على وقوع الدارسين المعاصرين في كثير من الأخطاء ، بل لقد عمل على اخفاء الحقيقة التي كانت تكشف عن نفسها — أحيانا — لبعض هؤلاء الدارسين .

وعلى سبيل المثال فان سيطرة الفكرة القائلة بتعصب النقد القديم ضد شعر المحدثين على بعض الدارسين جعلتهم يفهمون بعض النصوص على أساسها دون أن يكون لهذه النصوص صلة بالقضية ، والا فأي تعصب يحمله وصف أبي عمرو للاسلاميين بأنهم « محدثون » ، وأي تعصب يحمله قول اسحاق — وهو الشاعر المحدث — لأبي تمام « انك تتكيء على نفسك » ، ثم أي تعصب ضد شعر المحدثين — من الوجهة الفنية — يحمله عدم استشهاد اللغويين في ميدان النحو واللغة بشعر المتأخرين ؟ ولقد وصلت سيطرة هذه الفكرة عند البعض الى حد حملهم على بتر النصوص والوقوف بها عند النقطة التي تكفل له تأييد فكرته .. وهذا ما فعله الدكتور هدارة في اغفاله لبقية الخبر المروي عن تعصب أبي رياش القيسي ضد المحدثين خاصة البحتري وأبا تمام ، هذه البقية التي تقول ان أبا رياش سمع شعر البحتري واعجب به وعرف صاحبه ورجع عن الحط منه بعد ذلك . بل لقد وصل الأمر بالبعض الى حد تجاهل دلالة النص نهائيا واعتبار هذه الدلالة من قبيل الشذوذ ، وهذا ما نلمحه في وقوف طه ابراهيم أمام نص الأصمعي في تفضيله لبشار على مروان مكتفيا بالاستغراب والتعجب ، لأن الأصمعي لغوي ، واللغويون جميعا — فيما يقول — (كانوا يتعصبون للقدماء على المحدثين ، ولمن هم على طريقة القدماء) ، والأصمعي نفسه — في رأيه — (من الذين بعدت بهم العصبية في ذلك) .

ورغم وضوح النص ومجيئه قاطعا في الدلالة على تفضيل واحد من رواد الجديد على واحد من المتمسكين بالأسلوب القديم ، الا أن سيطرة فكرة تعصب اللغويين للقديم جعلت الدارس يتغافل عن المدلول الحقيقي للنص مكتفيا باظهار تعجبه ، وفي هذا التعجب نفسه تكمن المشكلة التي تتمثل في التناقض بين ما أشيع عن ذلك الفريق من النقاد من معاداة شعر المحدثين وبين نصوص من النوع الذي وقف أمامه طه ابراهيم ، وكذلك بين ما أشيع عنهم من الحض على اتباع القديم وبين ما هو معروف من مهاجمتهم لأدنى صور هذا الاتباع ، وهذا ما دفع البعض الى القول بأن النقد العربي الخالص قد وضع الشعراء والنقاد جميعا في « مأزق » ، وذلك بسبب الزامه للمحدث بمجاراة القدماء في كل شيء — كما هو الشائع — ومقاومته في نفس الوقت لكل صور التوافق مع القدماء في المعاني والأساليب مما قد يقع الشاعر المحدث فيه أحيانا .

وهكذا تقف الفكرة المسبقة ، وانخاطئة في نفس الوقت ، حائلا دون تبين الحقيقة ، بل ودون تقبلها عند انكشافها ، وعاملا أيضا على تصور الموقف على غير حقيقته .

ومن الشروط المطلوبة لقراءة النقد العربي قراءة صحيحة الفهم التاريخي للنصوص ، أعني فهمها في اطار عصرها بما يوضح حقيقة المراد منها ، وقد ساهم الاخلال بهذا الشرط ايضا في فهم بعض النصوص على أنها تعني الغض من شعر المحدثين ، وهناك نصان بالذات أسيء فهمهما وهما : النص المنسوب الى أبي عمرو في وصفه لشعر المحدثين بالتفاوت ، وهو ما عناه بقوله « ليس النمط واحدا » . والنص المنسوب الى ابن الأعرابي فيوصف شعر المحدثين بسرعة زوال الأثر ، وتشبيهه له بالريحان الذي يشم يوما ثم يذوى فيرمى به ، على حين ان أشعار القدماء تشبه المسك الذي يزداد طيبا بتحريكه .

ومن الواجب النظر الى هاتين الصفتين في اطار العصر الذي صدرتا فيه ، ولم تكن صفة تفاوت الشعر بين الجودة والرداءة ، أو الجزالة والليونة صفة خطيرة في نظر أولئك النقاد الذين صدرت عنهم ، يؤيد هذا اجماعهم على اتصاف شعر النابغة الجعدي بهذه الصفة ، وقد عبروا عن ذلك بقولهم عنه أنه (صاحب خلقان ، عنده مطرف بالاف وخلق بدرهم) . هذا ما حكاه الأصمعي عن بعضهم ، وقد عزاه مرة أخرى الى الفرزدق ، ورواه مرة ثالثة عن أبي عمرو عن الفرزدق ، ويشرح الأصمعي معنى ذلك الحكم فيبنما كان النابغة (في كلام أسهل من الزلال وأشد من الصخر ، اذ لان فذهب) وهم ينقلون عن محمد بن سلام قوله (كان النابغة مختلف الشعر) ويذكر ابن سلام أن الأصمعي كان يعجب من النابغة بهذه الصفة (ويمدحه بها وينسبه الى قلة التكلف فيقول : عنده خمار بواف ومطرف بآلاف) . ويقول ابن قتيبة : أراد العلماء بهذا (أن في شعره تفاوتا ، فبعضه جد مبرز وبعضه رديء ساقط) . وقد وصف الأصمعي شعر أبي العتاهية بأنه (كساحة الملوك يقع فيها الخزف والنوى والذهب) وقد فسرت هذه الصفة بأنها تعني عدم التكلف ، وهو ما كان يعجب الأصمعي .

واذا كانت هذه الصفة لم تتسبب في رفض شعر النابغة ، واذا كانت محلا للتقدير عند رجل كالأصمعي الذي جعلها من صفات الشعر المطبوع ، فان بامكاننا القول — من زاوية تاريخية — ان اطلاقها على أشعار المحدثين لم يكن يعني رفض تلك الأشعار جملة أو التعصب ضدها .

والوصف بالروعة فى الظاهر ، والأثر المؤقت يحدثه الشعر ثم لا يلبث أن يتلاشى ، هـــذا الوصف قديم هو الآخر ، وقد عرف به شعر واحد ممن قبل شعرهم ، وأعنى ذا الرمـــة . فيحكى أبو عبيدة عن جرير وصفه لشعر ذى الرمة بانه (نقـــط عروس وأبعار ظباء) ويذكر محمد بن سلام عن أبى عمرو بن العلاء انه كان يقول (انما شعر ذى الرمة نقط عروس تضمحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم فى أول شمها ثم تعود الى أرواح البعر) ويشرح الأصمعى معنى هذا القول بأن (شعر ذى الرمة حـــلو اول ما تسمعه ، فاذا كثر انشاده ضعف ، ولم يكن له حسن) وهذا هو مضمون النقـــد الذى وجهه ابن الأعرابى الى شعر المحـــدثين ، أعنى الوصف بسرعة زوال الأثر الذى يحدثه الشعر .

واذا لم تكن تلك الصفة من الخطورة ــ فى نظرهم ــ بالدرجة التى يســـقط معها شاعر كذى الرمة فمن الطبيعى ايضا ان لا يفهم منها أنهـــا تعنى الرفض لشعر المحدثين .

ومما يجب أن يفهم فى ضوء الاطار التاريخى تلك النصوص التى تشير الى رفض أولئك النقاد رواية شعر المحدثين ، ومع قلة هذه النصوص ، ومع انصبابها على رواية الشعر بغرض الاستشهاد به نحويا ولغويا ، وهو الغرض الذى لم يكن شعر المحدثين صالحا له ، ومع ما تأكد من عدم تمسك الرواة فعليا بالأقلاع عن رواية أشعار المحدثين ، فان طبيعة مهمة الرواة تجعل من عدم روايتهم لأشعار معاصريهم ــ أن صح ذلك ــ مسألة أبعد ما تكون عن التعصب والازدراء لتلك الأشعار . اذ كان من المفروض فى الراوية أن يقـــدم من الأشعار ما ليس فى أيدى الناس ، وبالتالى لم يكن يستشعر كبير فضل فى حفظ شعر المحدثين ، لانه متداول موجود فى أيدى الناس . وهـــذا ما يوضحه موقف المبرد من البحترى .

وقد أبدى بعض الدارسين دهشته من خلو كتاب « الكامل » للمبرد من شعر البحترى مع ما كان بينهما من صداقة ، فى الوقت الذى أورد فيه المبرد كثيرا من اشعار أبى تمام فى هـــذا الكتاب . ونستطيع الظفر بالاجابة على لسان المبرد نفسه ، فقد ذكر أبو الحسن الأخفش أنه سمع المبرد يقول : (ما رأيت أشعر من هـــذا الرجل ــ يعنى البحترى ــ لولا انه ينشدنى كما ينشدكم لملأت كتبى من أمالى شعره) .

ولا شك أن مثل هذه النزعة من الاحساس بعدم قيمة الرواية لأشعار المعاصرين ، كانت وراء اقلاع الرواة عن املاء أو رواية شعر الشعراء من ابناء جيلهم ، كما كانت ــ الى جـــانب عوامل أخرى ــ وراء بعض العبارات التى تعلى من شأن القدم فى ذاته ، والتى تصف هذا الشاعر أو ذاك بالتفوق والامتياز لولا تأخـــر زمـــانه ، كالذى سمعناه من أبى عمرو خاصـــا بالأخطـــل ومن الأصمعى خاصا بابن هرمة ومن ابن الأعـــرابى خاصا بالقـــديم عمـــوما . فمثل هذه العبارات يمكن فهمها من زاوية معينة على أساس الرغبة فى اسباغ بعض القيمة على الشعر القديم الذى تنبنى المكانة العملية ــ وبالتالى المكانة الاجتماعية للراوية على أساس ما يحفظ منه .

بقى نوع آخر من النصوص التى تشير الى رفض أشعار المحدثين فى مجال معين هو مجال الاستشهاد اللغوى والنحوى ، يمثلهـــا ما رواه الأصمعى من عدم احتجاج أبى عمرو بأشـــعار الاسلاميين ، كما تمثلها صفة « خاتم الشعراء » التى كانت تتردد على ألسنة اللغويين والنحـــاة مشيرة الى توقف الاحتجاج فى هذا الميدان عند أجيال معينة . ومع وضوح القصد تماما فى مثل هذه العبارات الا أن الدارسين المحـــدثين قد خلطوا بين استبعاد الشعر فى الميدان المشار اليه وبين رفضه لاعتبارات فنية ، وفسروا ما تحمله هذه النصوص على انه من قبيل التعصب .

وانما أوقعهم فى هذا الخطأ عدم تبينهم للمهمة المزدوجة التى كان على أوائل النقـــاد الاضطلاع بها من ناحية ، وعدم تبين مقتضيات ما عرف بحركة التنقية اللغوية من ناحية أخرى . ذلك أن النقاد الذين اضطلعوا بمهمة تقـــويم الشـــعر وتوجيهه فى تلك الفترة كانوا يقومون بمهمة ذات وجهين ، لقد كان عليهم القيام بدور النقاد فى الوقت الذى يباشرون فيه مهام حركة التنقية اللغوية ، والتى كانت تنظر الى نماذجها نظرة تختلف عن نظرة الناقد العـــادى المتكفل بمهمة التحليل والتقييم .. الخ .

لقد كان العامل الحاسم فى اختيار الشـــعر ابان جمـــع التراث ، صـــلاحيته للغرض الذى يختار من أجله ، ولقد تنوعت الأغراض فى اختيار الشعر ، لكن غلب عليها فى العصر الأول ــ حوالى أواخر القرن الأول وأوائل الثانى ــ تلك الحركة التى تزعمت ما يسميه « يوهان فك » بمبـــدا « تنقية اللغة العربية » الذى حمل راية المحافظة على خلوص اللغة . وأيـــا كانت الدوافع الى تلك التنقية فان الذى لا شك فيه أن تلك الحركة أرادت أن تضع الصورة المثالية للغة العربية على أحسن الوجوه الممكنة ، وذلك عن طريق جمع نماذجها الممتازة وتحليلها وشرحها واستخلاص القواعد منها . ونظر زعماء تلك الحركة فراو العرب ، وهم الذين كان فى الامكان جمع النماذج من كلامهم ، قد انتشروا فى سائر الأقطـــار المفتوحة ، كما رأوا أن آبناء تلك الشـــعوب

الأعجمية قد انتشروا في المدن الاسلامية والعربية، وحدث بين لغات الفريقين ما يحدث عادة عند التقاء اللغات المختلفة من التأثير والتأثر ، بحيث لم تعد العربية في نقاء اللغة التي يتكلمها أولئك الذين ظلوا في البادية البعيدة بمعزل عن احتمالات التعرض للمؤثرات الأجنبية .

من هنا حكم اختيارهم لنماذجهم اعتباران هامان :

الأول : اعتبار مكاني ، وهو البعد عن كل احتمالات الاختلاط بالأجناس غير العربية .

الثاني : اعتبار ثقافي خاص ، ويقصد به عدم التعرض لأية مؤثرات ثقافية أجنبية .

ولم يكن أي من هذين الاعتبارين مقصودا لذاته ، وانما من حيث ما يترتب على الاخلال به من آثار تسيء الى نقاء اللغة بما يجعلها غير صالحة للاستشهاد في هذا الميدان بالذات .

من هنا كانت ميزة الشعر القديم في نظرهم — بصرف النظر عن المستوى الفني — هي توافر شرط النقاء اللغوي في ذلك الشعر ، أو — بالأحرى — في شعر قبائل بعينها نتيجة لتحقق الشرطين السابقين ، ومن هنا استبعدت من مجال الاستشهاد أشعار القبائل التي كانت تعيش في أطراف الجزيرة حتى في الفترة الجاهلية ، حيث وجد احتمال التعرض للمؤثرات غير العربية . كما نصوا من بين من استبعدوهم على خمسة شعراء ثلاثة من الجاهليين واثنان من الاسلاميين، وهم أبو دؤاد الايادي ، وعدي بن زيد ، وامية ابن أبي الصلت ، والكميت بن زيد ، والطرماح بن حكيم . وقد فصلوا أسباب استبعادهم وهي كلها مما يدخل تحت الاخلال بالاعتبارين السابقين .

ولقد كان ذلك المسلك طبيعيا ولا يحمل أي سمة من سمات التعصب — كما يحاول «فك» أن ينعت تلك الحركة — فقد ظل القائمون بها على الوفاء لمبدئهم وهدفهم ، وكان هدفهم — كما ذكرت — وضع صورة للعربية كأنقى ما تكون وقد أجمعوا على أن مصادرهم انما هي الكلام الموثوق بفصاحته (فشمل كلام الله تعالى .. وكلام نبيه .. وكلام العرب قبل بعثته وفي زمنه وبعده الى أن فسدت الألسنة بكثرة المولدين .. فهذه ثلاثة أنواع لا بد فيها من الثبوت) .

من هنا لم يستشهدوا بكل الأحاديث المروية عن الرسول الا ما يثبت منها أنه قاله على اللفظ المروي (أما القرآن فكل ما ورد انه قرىء به جاز الاحتجاج به في العربية) . وكان طبيعيا الا يستثني كلام العرب ، وهو المصدر الثالث والأهم عند اللغويين — لأنهم احتجوا به على صحة ألفاظ القرآن نفسه — من القاعدة ذاتها ، فرأوا الامتناع عن الاحتجاج بكل ما يحتمل فيه وجود شيء من الفساد أو الاختلاط ، ولم يكن عنصر الزمن هو الفيصل في ذلك وانما الشرطان المتقدما الذكر ، فلما فقد هذان الشرطان في أشعار بعض الجاهليين والاسلاميين رفضوا الاحتجاج بأشعارهم ، وعندما فشا الاختلاط وانتشر اللحن ، وأصبحت العربية تؤخذ تعلما واكتسابا لا سليقة وفطرة ، وصار ذلك هو الشائع بين معظم الشعراء ، وضع اللغويون لأنفسهم حدا زمنيا يتوقفون عنده عن الاحتجاج بأشعار المتأخرين عنه ، ولم يكن الحد الزمني يحمل دلالة زمانية بالمعنى المفهوم للتمييز بين قديم ومحدث ، وانما كان يحمل في حقيقة الأمر دلالة مكانية وحضارية معينة بحيث أصبح التهاون في شرط العنصر الزمني تهاونا في شرط النقاء اللغوي الذي تطلبوه . وذلك دون أن يلتفتوا في هذا المجال الى المستوى الفني للشعر، ودون أن يذهبوا — نصا أو اشارة — الى أن من رفضوا الاحتجاج بأشعارهم كانوا ادنى في درجة الشاعرية ممن قبلوا الاحتجاج بهم .

ومما هو جدير بالذكر أن حركة التنقية اللغوية لم تقم وزنا لاعتبارات الجنس في ذاته ، في اختيار شواهدها ، وكثيرون أولئك الشعراء الذين كانوا من أبناء الاماء أو من أصول أعجمية صرفة ، ومع ذلك قبلوا في مجال الاحتجاج اللغوي ، وعلى سبيل المثال : عبد بني الحسحاس وزيادة الأعجم وأبو دلامة وأبو عطاء السندي . وقد استشهد سيبويه بشعر سحيم عبد بني الحسحاس ، واستشهد كذلك بشعر ابن ميادة ذلك الذي كان يذهب الى انه من أم فارسية .

ومما هو قاطع في الدلالة على أن مسألة الرفض لم تكن تتخطى ميدان الاستشهاد في النحو واللغة أن الشعراء الذين استبعدت أشعارهم في هذا المجال ، كانوا يتمتعون على المستوى الفني بكل سمات التقدير والاعجاب

لكن ما حدث هو أن الدارسين في العصر الحديث نظروا الى النصوص التي تشير الى رفض الاحتجاج في ميدان اللغة والنحو ، بأشعار المحدثين فتصوروا أن ذلك تعصب ضد الشعر المحدث وغض منه ، وتبع هذا خلطهم بين روح المحافظة في هذا الميدان وبين كراهية التجديد والابداع في كل النواحي . ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في حديث « بروكلمان » عن الأصمعي ، يقول : (ويؤكد ابن جني في «الخصائص» تعظيم الأصمعي للسنة والرواية ، وكراهيته للبدعة والرأي ، ومن ثم كان يكره اختراع المعاني والعناية بالعروض) . والواقع أن فهم بروكلمان لعبارة ابن جني في هذا الصدد ، واستنتاجه منها كراهية الأصمعي للاختراع في

المعانى يمثل ذروة المشكلة التى وقع فيها الدارسون المحدثون حين خلطوا بين منع الاستشهاد فى اللغة والنحو بشعر المحدثين وبين التعصب ، كما خلطوا بين نزعة المحافظة فى اللغة وبين مقاومة – أو كراهية – الجديد بصفة عامة، ويمثل فهم بروكلمان لعبارة ابن جنى خلطا من النوع الثانى .

اما الخلط بين عدم الاحتجاج بالشعر المحدث وبين التعصب ضده للقديم من الوجهة الفنية فنجد امثلة له عند نكلسن وطه ابراهيم واحمد أمين ومحمد مندور وشوقى ضيف وجرونباوم وغيرهم :

فعلى الرغم من تنبه نكلسن الى وجود اعتبارات لغويه وراء التنويه باشعر القديم ، الا أنه ظل على القول باعتقاد اوائل النقاد المسلمين بتفوق الشعر الجاهلى ، ووصوله الى درجة من الكمال لا يطمع فى مجارتها شاعر محدث . وتابع طه ابراهيم نفس النظرة حين قرر استناد « تعصب » اللغويين للقدماء الى اسباب لغوية لا فنية ، لكننا لا نلبث أن نراه يرتب على تعصب اللغويين للشعر القديم – لمكانته اللغوية – ازدراءهم للشعر المحدث وتجاهلهم له . وخلط أحمد أمين بين ما قرره اللغويون من اعتبار الشعر القديم هو المادة الصالحة – لغويا – فى تفسير القرآن وشرح مفرداته ، وبين الانتصار « الدعاة الى القديم » وهو « الانتصار » الذى لم يتعد الاستشهاد اللغوى والنحوى . وقد اعترف محمد مندور بأن اللغويين والنحاة لم يكن يشغلهم فى جمع شواهدهم جمال الشعر بقدر ما كانت تشغلهم صلاحيته للشاهد النحوى واللغوى ، وهذا تفكير منطقى لا يلبث أن يخرج عليه حين يربط بين الانتصار للقديم فى ذلك المجال وبين ما تصوره من جرى الشعراء وراء محاكاة الشعر القديم مجاراة للغويين وارضاء لهم .

وقد تنبه شكرى عياد أيضا الى عدم صلاحيه الشعر المحدث للاستشهاد اللغوى والنحوى – فى نظر أولئك النقاد – وعلل بذلك عدم رواية ابن سلام « فى طبقات الشعراء » لشعر المحدثين . الا أنه لا يلبث أن يصور سلوك ابن سلام فى هذه الناحية على انه تعصب للشعر القديم – الذى رواه – ضد شعر المحدثين – الذى أغفل روايته – وهذا ما يمكن فهمه من وصفه لابن قتيبة « بالتسامح » برواية شعر المحدثين، ولا يستقيم وصف ابن قتيبة بالتسامح الا مع وصف غيره بالتعصب . وفى نفس الطريق ذهب الدكتور شوقى ضيف الذى ربط بين منع اللغويين الاستشهاد بشعر المحدثين وبين اهدار شاعرية أولئك المحدثين وانكار كل فضل لهم . كذلك صرح جرونباوم بأن علم اللغة كان بمثابة العامل المحافظ فى الأدب وان القلق على الوضع الناجم عن تلاشى الصلة ما بين أهل المدينة ولغة البدو الفصحى شجع على المضى فى الاتجاه التقليدى ، هذا مع انه تنبه فى مواضع أخرى الى الوظيفة اللغوية لذلك الفريق من النقاد كالأصمعى .

هكذا تحت سيطرة فكرة التعصب من جانب أوائل النقاد للقديم ، وما نتج عنها من تصور جرى الشعراء وراء ذلك القديم ، تتحول مسألة استمداد الشواهد اللغوية والنحوية من الشعر القديم الى تعصب لذلك الشعر ، ثم يتحول ذلك التعصب الى اهدار لشعر المحدثين ، وتكون النتيجة هى الجرى وراء القديم .

ونظرة واحدة الى موقف نفس المجموعة من النقاد اللغويين – على المستوى الفنى – من اشعار من رفضوهم لغويا ونحويا ، سواء من الجاهليين أو الاسلاميين أو المحدثين ، توضح – كما سبق أن ذكرنا – أن مسألة التعصب كانت بعيدة عن أذهان أولئك النقاد ، حتى بالنسبة لمن عرفوا من بين الشعراء المحدثين بمخالفة ما كان عليه القدماء .

وهكذا على ضوء مقتضيات القراءة الصحيحة للنقد العربى القديم نستطيع أن نتبين أن مجموعة الرواة واللغويين والنحاة ممن نطلق عليهم متقدمى النقاد لم يكونوا بالصورة التى رسمتهم بها الدراسات الحديثة من التعصب للقديم ضد الحديث . وحيث يوجد ما يشير الى شىء من هذا القبيل يكون باستطاعتنا – على ضوء القراءة الصحيحة – أن نتبين الأسباب الحقيقية وراء ما يبدو أنه تعصب ، والذى لم يكن له فى الحقيقة وجود ، وانما قاد الى القول به الوقوف عند النصوص الجزئية المبتورة ، والانقياد الى الأفكار المسبقة ، وعدم الوقوف بالنصوص عند اطارها التاريخى ، وبناء المقدمات على النتائج لا العكس .

هذا عن موقف قدامى النقاد من شعر المحدثين فى ضوء قراءة جديدة للنقد العربى .

ماذا كان موقف النقد العربى من حركات التجديد فى الشعر ، وهل صحيح أن تلك الحركات لقيت مقاومة النقاد من ذوى الثقافة العربية الخالصة ، وانها لم تجد القبول الا عند اصحاب الثقافات الأجنبية ، وهل كان أولئك الذين سمتهم الدراسة الحديثة « أنصار القديم » أنصارا للقديم حقا ، وبالمثل هل كان من سموا «بأنصار الجديد » أنصارا للجديد ، وما هو الجديد الذى كان يدور الكلام حوله ؟ هذا ما أرجو أن أعرض له فيما بعد .

أصداء العصر

شعر: وفاء وجدى

قال حكيم العصر :
هذا العصر ..
عصر الأحزان المقهورة بين ظلال الشك
عصر الآمال المطوية بين غصون الموت
عصر المرئيات الزائفة الألوان
عصر فيه الانسان
يقهره .. يسحقه الانسان
اذ ما عاد الانسان هو الانسان .

* * *

قال حكيم العصر :
أبات الانسان بلا أصداء
ان نبت صرخة مكلوم تعقبها ضحكة ماجن
ما جدوى تلك الصرخة ؟
ان تتكلم ترتد الأسماع بلا وعى
ما جدوى تلك الكلمات ؟
ان تبصر وضع الناس على عينيك غمامه . .
ما جدوى النور ؟
ان مد صديق يده نحو صديق بالخير
بترت يده
ما جدوى ما ندعوه صداقه ؟
ما جدوى الخير ؟

* * *

قال حكيم العصر :
أسطورة هذا العصر
تروى عن غانية
لعبت بالكأس وبالندماء
رقصت بين توابيت الموتى
سئمت كل العشاق
سحقت كل الأشواق
نامت بين جفون الشمس
عبست فى وجه الضاحك
ضحكت فى وجه العابس
وصمت كل الشرفاء
غنت فى بئر الأحزان
ضحكت من آلام الانسان ..
قالت : ما جدوى تلك الآلام ؟

* * *

قال حكيم العصر :
ذلك عصر اللا جدوى .

محمود أمين العالم يتحدث عن تجربته الفكرية

أجرى الحديث : نبيل فرج

يرتبط اسم محمود أمين العالم فى الحركة الثقـافية المعـاصرة بمجموعة من القيم الفكرية المتقدمة ، تشـكل نظرية علمية جديدة فى فهم الأدب ، كان لها تأثير قوى فى جيل كامل من الكتاب الواقعيين ، ظهر فى بداية الخمسينات ، وقام ، فى غضون التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، بتطوير أدبنا العربى ، والارتفاع به الى مستوى العصر •

تؤمن هـذه النظرية بالدلالة الاجتمـاعية والسياسية للعمل الأدبى ، حتى يصبح عاملا محركا فى الحياة ، مؤثرا فى أحداثها ••

ولكى يتحقق هذا الهدف يتناول الناقد الشكل والمضمون فى ضوء الرؤية المتكاملة للواقع ، لا الرؤية الجزئية ، والاســتبصار التام بحركة التاريخ ، والوعى بقوانينه الموضوعية •

لذلك يتجاوز هذا المنهج النقدى ، فى تطبيقاته المتعددة ، حدود تفسير النص من الداخل ، بالوقوف عند عنـاصره الجماليـة ، الى تقييمه من الداخل والخارج ، بتحليل مصادر التجربة ، وابراز معانيها الايجابية والسلبية ، وتوجيه الفنانين المنشئين ، حتى يتخذوا مواقفهم الصحيحة الملهمة •

وهذه الأبعاد الجديدة تلقى على الأدباء مسئولية المشاركة الفعلية فى بناء الحياة ، واداء الدور الذى تفرضه عليهم ظروفنا الوطنية والقومية — والا خانوا رسالتهم •

وقد أثارت دراسات محمود أمين العالم للثقافة المصرية ، فى ميادين الآداب والعلوم ، الفلسفة •• الخ ، التى تتحرك داخل اطار ايمانه العظيم بالحرية والوحدة والاشتراكية ، مجموعة من المعارك والمناقشات اشترك فيها عدد من الكتاب والمفكرين ، وارتفعت أصوات المحافظين ، ترفض معظم المكتسبات الهامة المترابطة ، التى أمكن لمحمود أمين العالم أن يؤكدها فى حياتنا الثقافية ، ويدعم بها اتجاهه النقـدى الملتزم •

وهو شخصية متعددة الجوانب ، تساهم بالكلمة والفعل فى كل مجال من مجالات المعرفة ، وتنافح عن وجهة نظرها بوضوح وحسم • ذلك انها تنطلق من تصور أساسى واحد ، وتنطوى على جوهر واحد ، وتتجه الى هدف واحد ، هو تلبية احتياجات الجماهير الروحية والمادية •

وتعد تجربته الشـعرية المتقطعة ، التى بدأ يعالجها منذ ربع قرن ، اضافة هامة الى تراثنـا الحديث ، تنبض بصدق الرؤية ، وبساطة التعبير ، والايحـاءات الغنية على نحو ما تتبدى فى ديوانه « أغنية الانسان » (كتاب الجمهورية ، العدد ١٥ ، ابريل ١٩٧٠) •

وفى هذا الحوار نتعرف على معالم فكره النظرى والتطبيقى •



التعامل مع الكتب

● **في ظل أي ظروف أسرية وسياسية بدأت تتعامل مع الكتب ؟**

ـ منذ طفولتي · وكانت هناك ملابسات متنوعة ، أخذت تفرض على هذا التعامل المباشر مع الكتاب · فأولا كان هناك شقيقي أحمد وكان ضريرا وقد توفى منذ سنوات وكان يدرس في الازهر ، وما أكثر ما كان يستعين بي منذ بدأت أتعلم الحرف في أن أقرأ له كتبه الدراسية ، ومراجعه العلمية ، لينقلها الى طريقة « بريل » · وقد اتصل تعاملي مع أعوص كتب التراث الديني القديم والحديث على هذا النحو حتى مطلع شبابي · وما تزال في نفسي كثير من بقايا هذه القراءات القديمة ، التي لم أكن أفهم معظمها ، ولكن فهمي لها كان ينمو ويتطور ·

ثانيا كانت لي علاقة درامية مع كتاب صغير ، وأنا في الثامنة من عمري · كان العام عام ١٩٣٠ ، المظاهرات تملأ الشوارع بل تمتد الى الحوارى ، بل داخل بيوتنا وخاصة في الاحياء الشعبية ضد حكم صدقي باشا · وكنا نسكن في ذلك الوقت في حي الدرب الأحمر ·

في هذا العام اعتقل شقيق آخر لي هو محمد شوقي أمين ، حقا ، لقد قضى بضعة أيام في سجن قراميدان ، ولكنه خرج من هذا بكتيب صغير أسماه « مشاهدات سجين » ، ولكن الكتاب سرعان ما صودر ، وكان هذا الكتاب بكل ما أحاطه من ملابسات قبل صدوره وبعد صدوره ، وبكل ما احتواه من تجارب ، نافذة أطللت منها على عوالم فريدة من المعرفة · وما يزال لكلمات هذا الكتاب ـ أسلوبا وتجربة ـ أنغام في نفسي حتى اليوم ·

أما الأمر الثالث ، فهو امتلاء بيتنا بالكتب ، كتب أبي ، وكتب أشقائي ، واتجاهي المبكر للكتبخانة « دار الكتب » التي كانت ـ وما زالت ـ في ميدان باب الخلق سابقا ، على مقربة من بيتنا في الدرب الاحمر · ومن أحلى ذكرياتي ، كتب كنت استعيرها للقراءة من الكتبخانة ، متوهما من عنوانها موضوعا معينا مألوفا ، فأكتشف موضوعا آخر جديدا تماما علي · هكذا اكتشفت ـ فيما أذكر ـ داروين في كتاب استعرته كان عنوانه الحب في الطبيعة ·

أما الأمر الرابع ، فهو لقائي مع الأستاذ كامل كيلاني في هذه المرحلة المبكرة من طفولتي كذلك عن طريق شقيقي الاكبر شوقي · كنت أحضر مجالسه الأدبية مع شقيقي في شارع حسن الأكبر ، والتقى بكبار كتابنا وأنصت الى مناقشاتهم ، وكنت ألتهم كل ما يصدره كامل كيلاني ، الذي كان يتخذ مني نموذجا أمام زائريه لحسن تفهم كتبه وحسن قراءتها ·

أما الأمر الخامس فهو حصولي في منتصف الدراسة الابتدائية على جائزة لتفوقي ، وكانت الجائزة كتاب رحلة محمد حسنين في الصحراء الغربية وكتاب ليعقوب صروف عن غرائب العلم أو أعاجيبه فيما أذكر · وما زال لهذين الكتابين ذكريات حلوة في نفسي ·

هذه هي المصادر الأولى الأساسية لاصطدامي المبكر مع الكتاب وتعاملي الحار معه ·

* * *

الوعي بالمجتمع والحياة

● **متى بدأت تعي المجتمع والحياة ، ويتبلور موقفك الفكري ؟**

ـ صدقني هذا سؤال كبير ، من الصعب أن يجيب عليه الانسان في بضعة أسطر · ولكني أقول لك ببساطة وتركيز ·· ان أزقة الدرب الاحمر ، وحي الازهر ، وتلال الدراسة ، كانت عالمي الاول الذي تعلمت منه الكثير · بين كتاب الشيخ السعدني في مدخل السكرية ، وكتاب الشيخ محمد بعد نهاية شارع الحيامية ، ومدرسة الرضوانية الاولية بالقرب من هذه المنطقة ، ثم مدرسة النحاسين الابتدائية في الجمالية وبالقرب من ساحة بيت القاضي ، كانت حركتي العلمية الأولى · على أن حركة حياتي لم تخرج كذلك من هذه الحدود الجغرافية ، اللهم الا



نيتشه

انطلاقات فوق تلال الدراسة ، وقايتبـاى ،أو انفتاحات محدودة تتجاوز بوابة المتولى الى ميدان العتبة لتدخل بى سينما أوليمبى ، أو سـينما رمسيس ، أو الى ميدان عابدين فتدخل بى سينما ايديال ٠

حتى مرحلة المراهقة ما كنت قد خرجت عن حدود هذا العالم الضيق العتيق العريق الا مصاحبا شقيقى أحمد الذى كان ينتسب الى الجمعية الشرعية التى كانت ـ وما تزال ـ تدعو للمذهب السنى ، وكان مسئوليته فيها أو يقوم كل جمعة بالقاء خطبة الصلاة ودرس ما بعد الصلاة فى مساجد الجمعية فى مختلف أنحاء القاهرة ٠

ولكنى فى الحقيقة لم أخرج فى تصـوراتى وأحاسيسى عن عالم الدرب الاحمر ٠ وفى داخله كنت أصطدم بأشياء غنية ٠ كانت تحوم فى بيتنا منذ البداية قصة شقيقى الاكبر فتحى الذى لم أره،لأنه مات فى ثورة ١٩١٩ قدام الجامع الأزهر٠ وفى سن الثامنة اشتركت فى مظاهرات البيوت والحوارى ضد حكم صدقى باشا عام ١٩٣٠ ٠وفى هذه السن حومت حول سجن قراميدان حيث كان يغيب شقيقى شوقى ٠ وحوالى هذه السـن ، اجتازت حياتنا العائلية أزمة حادة ، فقدنا فيها بيتنا الذى كنا نملكه فى حارة القربية وانتقلنا الى شقة صغيرة فى الكحكيين ، ثم أخرى فى درب المحروق ، فأخرى فى حيضان الموصلى ،وتكشفت أمامى عدة عوالم ، عالم العراك فى تلال الدراسة وعالم تجار الحشيش فى حى الباطنية ، ثم عالم الفقر وعدم الاستقرار الذى أخذنا نعيشه ، سواء فى حياتنا العائلية ، أو فى الحى الذى نسكنه ، ثم عالم الدين لانتساب والدى الى الطريقة السنية ، وكيلا عن امامها وشيخها الشـيخ محمود خطاب السبكى ، وحضورى الجلسـات الدينية للشيخ محمود خطاب ، واهتمامه الشخصى بى ، ومتابعته لدراستى فى المرحلة الابتدائية٠٠ ثم أخيرا عالم سينما ايديال وسينمـا رمسيس بالذات ٠٠

من هذه العناصر المتناقضة ، بدأت تصوراتى الأولى للمجتمع والحياة ٠ ومع عام ١٩٣٥ انتقلت الى المرحلة الثانوية لأشترك ، فى مدرسـة الاسماعيلية فى السيدة زينب ومدرسة الحلمية بالحلمية ، فى مظاهرات عام ٣٥ ، ٣٦ ، وفيهـا تعرفت على حوارى السـيدة زينب والحوض المرصـود ، وجنينـة ياميش والحلمية ، ودرب الجماميز ، ونحن نتحرك فى المظاهـرات ونهـرب من البوليس ٠ ومع توقيع معاهـدة ٣٦ كنت مـع قلة صـغيرة فى مدرسة الحلمية الثـانوية ، نرفضها ، فى مواجهة الأغلبيـة السـاحقة من الطلبة والمدرسـين ، فنضرب ونخرج من المدرسة ، ويقودنى ، أحد زملائى ،الى ما عرفت بعد قليل انه حزب الأحرار الدستوريين٠

ثم بدأت أيام البحث القريبة عن تنظيم وقيادة٠ أذكر أننى فى ذلك الوقت كونت مع بعض طلبة المدارس والمدارس القريبة فى حى الحلمية جمعية سرية كان اسمها « المجد الفرعونى » ، لم ينعقد لها الا اجتماع واحد ٠ ثم أخذت أدور بين الحزب الاشتراكى ، القمصان الخضراء ، حركة الشباب الجديدة فى الحزب الوطنى ، وأذكر أننى حضرت بعض اجتماعات الاخوان المسلمين فى الحلمية والعتبة ٠لم أكن أناقش كثيرا بل كنت أسـأل وأتأمل ، وأصوغ تصوراتى ٠

لم أستقر على شىء فى ذلك الوقت ، ولكنى أذكر أننى مع عامى السادس عشر بدأت أكتب مذكرات بعنوان « بينى وبين نفسى » ، أعود اليها أحيانا فاجدها زاخرة بالحزن والتشاؤم وفقدان الطريق ، لكنى أجد فيها كذلك برنامجا تفصيليا لتحقيق المثل العليا فى العالم !

وفى العام الاخير من دراستى الثانوية كان أستاذ اللغة الفرنسية من المتحمسين للفيلسوف نيتشه ، وبدأ استغراقى الكامل فى الدراسـات الفلسفية ، من ينبوع المثالية الالمانية ، كما بدأت أكتب القصة القصيرة والشعر ، وكانت كتاباتى فى هذه الفترة تحديا لكل شىء ، وبحثـا حزينا عن يقين فكرى واجتماعى ٠

ثم انتقلت الى الجامعة ، لكلية الآداب قسم الفلسفة ، طالبا بها وفى نفس الوقت كنت أعمل موظفا فى ادارة التوريدات فى وزارة التربية والتعليم ، ثم أمينا لمخزن فى مدرسة الاورمان ، ثم أمينا لمخزن فى كلية الآداب جامعة القاهرة ٠٠ وطوال فترة دراستى الجامعية كان يستغرقنى أمران : الدراسة الفلسفية ، والشعر ، وكانت تحركنى تصورات مثالية وميتافيزيقية خالصة ، ولكنى كنت فى صدام دائم مع كل ما كانت تصطرع به الجامعة فى ذلك الوقت بين عام ٤١ - ٤٥ من قضايا فكرية ، ونضالات عملية ٠

كنت أعانى تمزقا غريبا بين تصوراتى المثالية الميتافيزيقية ، وبين مشاركتى فى النضال العملى الوطنى والاجتماعى ٠ ولم يتبلور موقفى الفكرى الذى يمتد معى حتى الآن ، ولم تتجانس مفاهيمى الفلسفية مع نضالى العملى ، الا فى السنوات الأولى من الخمسينات ٠

***

الأشكال الأولى للتعبير

● **ما هى الاشكال الادبية التى بدأت من خلالها تعبر بالكلمة ؟**

- بدأت بكتابة القصة القصيرة ٠ وأذكر أول قصة كتبتها كانت عن استشهاد مناضل فى ثورة ١٩١٩ ، ظل يمسك العلم حتى بعد أن سقط على الارض صريعا ٠ ومعها بدأت اكتب الشعر ، ثم بعض الحواريات من فصل واحد ، ولا أقول مسرحيات ، ولكن الشعر هو الذى أصبح أكثر الاشكال تعبيرا عن نفسى ، رغم أننى كتبت بعد فترة تخرجى من الجامعة ثلاث أرباع رواية اسمها « مواكب الذباب » لم أستكملها حتى الآن، وكتبت بعد ذلك بعض المسرحيات ، التى فقد أغلبها ولم يبق منها الا مسرحية واحدة أتردد كثيرا فى نشرها ، فقد تحتاج الى كثير من التعديلات ٠

وأغلب شعرى لم أنشره حتى الآن ، بل قد يكون من الصعب نشره أو نشر جانب كبير منه لجرأته البالغة ٠ أذكر مثلا ملحمة كبيرة باسم « رسالة الى السماء » تحكى تاريخ الانسانية ، وأخرى فى شكل قصة اسمها « نحو الأرض » بها أثر من آثار قراءاتى لـ «هكذا تكلم زارادشت» لنيتشه ، فضلا عن قصيدة طويلة أخرى باسم « أرض البشر » لم أتمكن الا من نشر الجزء الأول منها باسم « فى المقهى » عام ٤٨ فيما أذكر أو بعد ذلك فى مجلة « الأديب » ٠

كان الشعر فى الحقيقة وسيلة للمعرفة والخلاص الفكرى والنفسى ، وكان - وما يزال - يغلب عليه الطابع الفلسفى ، وأكاد أقول - من الناحية البنائية - انه كان دائما يتميز بالطابع الدرامى كذلك ٠وأذكر أننى بدأت فى الأربعينات مسرحية شعرية عن بروميثيوس ، ولكن لم أستكملها ولا أعرف أين هى الآن ، وأذكر أنها كانت غير مقفاة ، وغير بيتية ، شأنها فى ذلك شأن بعض أشعارى المبكرة فى هذه الفترة ، والتى ما تزال عندى مسودات منها لم تنشر ، وان كان يعرفها أقرب أصدقائى ٠

والى جانب الكتابة الأدبية ،كتبت نثرا تحليليا كانت بدايته مذكراتى التى أشرت اليها « بينى وبين نفسى » ٠ وعندما أعود اليها أجد فيها كثيرا من الدراسات التحليلية ، أذكر منها على سبيل المثال مقالا بعنوان « تحليل الارادة » ٠ وأعتقد أنه كان صدى عميقا لقراءاتى لكتاب « التلميذ » لبوربورجيه ، الذى كان له أثر كبير فى مطلع شبابى ٠

وعندما أتأمل كتابتى بعد مرحلة الشباب ،أتبين أنى أواصل أساسا الشعر ، والكتابة التحليلية سواء فى شكل نقد أدبى ، أم نقد فلسفى ، أو نقد اجتماعى سياسى ، وهى جميعا يمتزج فيها الشعر بالفلسفة ، مع تطور مضامينها الفلسفية طبعا ٠

***

الميتافيزيقا والنضال الوطنى

● **كيف اهتديت الى موقفك الفكرى والعمل الراهن ؟**

- كانت رحلة طويلة فى الحقيقة ، كما ذكرت لك من قبل ٠ كنت أتمزق فى الجامعة بين تصوراتى الميتافيزيقية ، وبين ما أمارسه من واجبات النضال الوطنى والاجتماعى ضد الاحتلال البريطانى والرجعية والملكية عامة ٠ كنت ما أزال مستغرقا فى فلسفة نيتشه ، وبرجسون ، وكانط ، بل كنت أحلم بعد تخرجى فى الجامعة أن أقيم صرح بناء فلسفى ميتافيزيقى فى مواجهة الفيزياء المعاصرة على غرار البناء الميتافيزيقى الذى أقامه كانط فى مواجهة فلسفة نيوتن ٠ وكنت أومن بالأهداف الاقتصادية والاجتماعية التى يستخلصها التحليل الماركسى للمجتمع ، وللحياة عامة ، بل اناضل من أجلها ، ولكنى أرفض بل أسخر

من الفلسفة الماركسية . بل أذكر اننى أخذت أعد بحثا لنيل درجة الماجستير لأثبت فيه عدم موضوعية العلم ، ولأقوض الاساس الموضوعى للعلم ، متأثرا فى هذا بأفكار ادنجتون وجينز فضلا عن بوانكاريه وبيرسون وماخ وغيرهم.

وفى غمرة هذا البحث التقيت بكتاب المادية والنقد التجريبى لفلاديمير ايلتش لينين . ومن يومها تغير اتجاه فكرى وتغير اتجاه حياتى ، وتحقق التجانس بين تصوراتى الفكرية ، ونضالى الوطنى والاجتماعى ، على أساس من النظرية العلمية الثورية .

* * *

البحث عن الحقيقة

● يتراوح انتاجك الفكرى بين الابداع الفنى والنقد العلمى والتأمل الفلسفى والمقال السياسى. وفى كل مجال تتنوع تجاربك بشكل ملفت للنظر . فأين تقف بين هذه الآفاق المتعددة ؟

– أريد أن أعرف الحقيقة ، وأن أجعل معرفتى سلاحا من أجل انتصارها .. أنا أمارس هذه الاهتمامات جميعا ، ولا أكاد أحس بتناقض بينها، هى ليست تجارب متنوعة بل وسائل لتحقيق غاية واحدة . فالفلسفة معرفة بالقوانين الاساسية لحركة الحياة والمجتمع والوجود ، وبغير الفلسفة لا يستطيع الانسان مفكرا كان أو أديبا أو مناضلا أو مجرد انسان عادى أن يعيش حياته بكفاءة وجدية . وبالفلسفة يطل الانسان على كل تفاصيل الانشطة الانسانية المتنوعة بالمنهج الصحيح ، والرؤية الشاملة ، فى غير جمود أو تعال .

والنقد الادبى أو النقد التشكيلى هو بحث عن القيمة فى التعبير الانسانى ، وهو فى تاريخنا الاجتماعى المعاصر ، أبرز مظاهر حياتنا الفكرية عامة .. تاريخ النقد الادبى العربى المعاصر يكاد يكون تاريخا للصراع الفكرى فى حياتنا الاجتماعية المعاصرة .

أما الشعر والفن والأدب عامة فهو خلق للقيمة الانسانية فى التعبير الانسانى .

أما الكتابة السياسية فهى انتصار للقيمة الانسانية فى الحياة الانسانية .

بالفلسفة والنقد والفن والأدب والكتابة السياسية أرجو أن أكون مشاركا فى تفهم الحقيقة الانسانية فى وطنى وفى العالم ، وفى الانتصار للحقيقة الانسانية فى وطنى وفى العالم .

وأحب أن أضيف الى هذه الأنشطة الفكرية والأدبية نشاطا آخر هو النشاط العملى الخالص .. النضال التطبيقى ، ولا أكاد أفصله عن بقية الأنشطة فى حياتى .

ولكنى أقول لك الحق ، اننى أمارس بعض هذه الاهتمامات أو الانشطة ، بنوع من الاحساس بالواجب أساسا ، ولكنى أمارس بعضها الآخر ، لا بهذا الاحساس بالواجب فحسب ، بل باحساس آخر بالمتعة . ان أسعد لحظات حياتى هى لحظة انقطاعى لبحث فلسفى أو لابداع شعرى أو أدبى عامة . ولكنى لا أحرص أبدا على اللحظات السعيدة ولا أبحث عنها ، ان احساسى بالواجب هو الذى يحركنى نحو هذا الاهتمام أو ذاك .

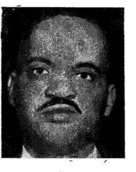
* * *

العلاقة بين الشكل والمضمون

● ما هى أهم المشاكل التى اعترضت تجربتك النقدية ؟ وما مدى توفيقك فى حلها ؟

– مشكلة المشاكل ، وأعنى بها طبيعة العلاقة بين شكل العمل الادبى ومضمونه ، جماليته وفنيته من ناحية ، ووظيفته الاجتماعية والانسانية من ناحية أخرى ، ذاتيته من ناحية، وموضوعيته من ناحية أخرى .

فى البداية ،وطوال مرحلتى المثالية الميتافيزيقية الأولى ، كان الشكل عندى هو الفن . وأذكر أنى عبرت عن هذا فى مقال لى قديم عن الشعر نشرته مجلة « المقتطف » عام ١٩٤٧ فيما أذكر . ثم بدأت مع بداية الخمسينيات أتبين العلاقة الوظيفية الجدلية بين الشكل والمضمون ، وعبرت عن هذا فى مقال بعنوان « بين الصياغة والمضمون » ، مشتركا فيه مع صديقى الدكتور عبد العظيم أنيس، ردا على مقال للدكتور طه حسين .



د. عبد العظيم انيس

وبرغم وضوح المفهوم الديناميكي الجدلي للعلاقة بين الصياغة والمضمون في هذا المقال المبكر ، وفيما تلاه من تطبيقات نقدية ، فانني كنت أحس أنني أتناول هذين المفهومين بطريقة متوازية لا بطريقة متداخلة متفاعلة • كنت أحس أنني أتحدث عن ظاهرة صحيحة ، أكثر مما أدلل في التطبيق النقدي على قوانينها •

على أني أعتقد أنني بلغت وضوحا فكريا وتطبيقيا في هذا الموضوع أخيرا ، في مجموعة مقالاتي عن المعمار الفني في روايات نجيب محفوظ • انها أحب مقالاتي النقدية الى نفسي وأكثرها تعبيرا عما كنت أتطلع للوصول اليه •

ولكني ما زلت أحس أن المشكلة ما تزال تحتاج الى مزيد من التأمل النظري والجهد التطبيقي • أنا أتابع كل الاجتهادات النقدية والجمالية في هذا الشأن سواء عند فيشر أو لوكاتش أو جارودى ، أو المدرسة الهيكلية في النقد الفرنسي المعاصر باتجاهاته المختلفة النفسية والاجتماعية ، ولكني ما زلت أحس أن الأمر يحتاج الى جهد نظري وتطبيقي أكبر •

أنا أختلف مع هؤلاء جميعا في أمور واتفق معهم في أمور • وأتمنى أن أفرغ لاعداد كتاب عن النقد الادبي ، أعبر فيه عن أفكار وخبرات ما تزال حبيسة في نفسي ، تحتاج الى انضاج وبلورة •

* * *

الأدب رؤيا انسانية ووظيفة اجتماعية

● **كيف ترى التعبير الأدبي ؟ وما أسس منهجك النقدي ؟**

– باختصار شديد : أرى أن الادب هو ظاهرة اجتماعية ، وهو بالتالي تعبير عن الحياة الاجتماعية للانسان • ولكنه ليس تعبيرا آليا أو مرآويا لهذه الحياة ، بل هو تعبير خلاق • فالدلالة الاجتماعية للأدب لا تنفي عنه صفة الخلق والابداع ، وصفة الخلق والابداع صفة أساسية لكي يكون الادب أدبا ، بغيره يفقد الأدب صفته الأدبية ، ولكنها في الوقت نفسه لا تنفي بدورها الدلالة الاجتماعية لمضمون العمل ، بل لقيمه الجمالية نفسها •

والأدب خلق ذاتي بالضرورة ، ولكنه كذلك خلق ذاتي يعبر عن حقيقة موضوعية • وهو ، الى جانب هذا ، ليس مجرد تعبير ، بل كشف ورؤيا انسانية واضافة وجدانية ووظيفة اجتماعية وتاريخية • أى أن له دورا ايجابيا في حركة الحياة ، وليس مجرد تعبير عنها فحسب •

وبين الخلق والدلالة الاجتماعية ، بين الذاتية والموضوعية ، بين التعبير والدور الايجابي ، يتحرك الناقد الادبي ليكشف القيمة الجمالية في العمل الادبي والدلالة الاجتماعية فيه ، والوظيفة التي يبشر بها أو يحققها ، بمختلف الأساليب الذاتية ، والدلالات والخبرات الموضوعية •

والنقد الادبي ، وان استعان بتحليل هذه العناصر المتنوعة للعمل الأدبي ، فانه في النهاية يكشف عن سر التركيب الديناميكي بينها ، وبهذا يسلح المتذوق كما يسلح الاديب نفسه باستبصار أعمق للعمل الادبي ، وينمي طاقة الخلق وطاقة النقد عند كليهما • واذا كان الادب هو خلق نقدي للحياة فان النقد الادبي هو نقد لهذا النقد واستبصار بأسرار الخلق •

* * *

دفاع عن هذا المنهج

● **يؤخذ على هذا المنهج غلبة الاهتمام بمضمون الأثر الأدبي على شكله • ما رأيك ؟ وما دفاعك ؟**

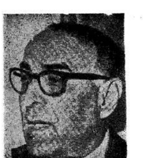
– انها قضية طريفة للغاية تحتاج الى دراسة خاصة • لقد تورط في هذا الرأي أكثر الناس وعيا ، وأشدهم ادراكا للحقيقة ، رغم أنه رأي مغلوط في تقديري • ليس هذا دفاعا عن مذهبي النقدي ، ولكنه دفاع عن الحق ، وبيان بحقيقة كبيرة من حقائق الصراع في فكرنا المعاصر •

لقد عالج هذا المذهب النقدي مضمون الاثر الادبي كما عالج شكله أو صياغته • بل أكاد أزعم أنه اهتم بالجانب الشكلي بل تعمقه أكثر مما اهتم به وتعمقه من قاموا باتهامه بهذه الدعوة •

هل تذكر الخلاف بين الدكتور طه حسين من ناحية وبين الدكتور عبد العظيم أنيس وبيني من ناحية أخرى ؟ كان خلافا حول التقييم الجمالي للأدب ، هل يكون بالتعرض للألفاظ والمعاني كما يقول الدكتور طه حسين ، أو بالتعرض للصياغة والمضمون كما كنا نقول ؟ وفي كل دراسة نقدية أخرى نظرية أو تطبيقية كنت الح وكان يلح كل المؤمنين بهذا المنهج على الجانب الجمالي والجانب المضموني • وكنا نتبين العلاقة الديناميكية بين هذين الجانبين • ولكن ، وبرغم وضوح هذا كله ، قام من يقول : ان هذا الاتجاه النقدي يغفل الجانب الشكلي ، يغفل الجانب

أقول لك أخيرا ليس دفاعا عن المنهج النقدى الذى أتبناه ويتبناه كثيرون غيرى ، بل هو دفاع عن الحقيقة ، أنه ليس هناك غلبة للاهتمام بالمضمون على الشكل ، بل لعل العكس هو الصحيح فى بعض الاحيان • وفى كثير من الاحيان الاخرى كانت المحاولة الجادة لكشف العلاقـة الديناميكية بين المضمون والشكل •

وقد يحدث فى أحيـــان أخرى قليلة ، وفى مناسبات محددة ، وأعمال محددة ، أن يغلب الاهتمام بالمضمون الاهتمام بالشـكل ، دون أن تكون هذه هى القاعدة السائدة أو الغالبة •



د. زكى نجيب محمود

الجمالى ! •• وكانت هذه محاولة ذكية لحرف المعركة الادبية عن جوهرها• كما قلت لك مـن قبل ، كانت وماتزال معركة النقد الادبى تعبيرا عن الصراع الفـــكرى فى حيـــاتنا العـــربية الحـديثة والمعـاصرة•

وكانت معركتنا الأدبية تبرز الدلالة الاجتماعية فى الأدب ، سواء كانت تقدمية أو رجعية ، دون أن تغفل الجانب الجمالى• بل أذكر أننى فى تحليلى لبعض القصص القصيرة الحديثة فى كتاب باسم « ألوان من القصة المصرية » انتهيت الى نتيجـة بالغة الاهمية ، هى أن المضمون الجيد المتقـدم ، فى قصصنا القصيرة المعاصرة ، يتحقق فى شكل جمالى وفنى أفضل من الشكل الفنى الذى يتحقق به المضمون المتخلف •

ولكن لما كانت المعركة النقدية هى معـــركة فكرية كذلك ، فقد تصدى من يحاول حـــرفها — كما ذكرت — عن جوهرها الفكرى ، الى قضية شكلية جانبية• وارتفع الصراخ •• صراخ أبعد الادباء عن الاجادة الجـمالية والفنية ، وأقربهم الى المضامين الاجتماعية المتخلفة • وتورط للأسف فى صراخهم بعض الكتاب ممن ينتسبون الى الاتجاه الادبى التقدمى الجديد • وامتلأت حياتنا الادبيـة بهذا الاتهام حول غلبة الاهتمام بالمضـــمون دون الشكل ، ابتعادا بالصراع الفكرى عن المضمون الى الشـكل من ناحية ، بأنهم ليسوا نقـــادا للأدب بل هم رجال سياسة ذوو لـــون معين•

والغريب أن هؤلاء الذين راحوا يصرخون من أجل الشكل الفنى لم يقدموا أى اضافة حقيقية فى اغناء الرؤية الجمالية أو الفنية للأعمـــال الأدبية والفنية ، وانما نجحوا فحسب ولفتـرة محدودة فى طمس الصراع النقدى الفكرى حول المضامين الاجتماعية المتخلفة فى أدبهم •

* * *

مصادر التكوين الفكرى

• ما هى الاهتمامات والاصول الفكرية التى شكلت نظريتك النقدية ؟

— الحقيقة أن مدخلى الى النقد الادبى كان مدخلا بعيدا عن النقد وبعيدا عن الادب عامة• كان هذا المدخل هو اهتمامى بالمنطق وعلم المناهج عـــامة فى دراستى الفلسفية •

والمنطق كما تعرف هو دراسة لأشكال التعابير أعنى بالذات المنطق الشكلى أو الصورى• ومـن دراسة أشكال الفكر تفتحت أمامى أشـــواق لدراسة أشكال التعبير المختلفة كذلك ، التعبير غير الفكرى ، التعبير الوجدانى ، أو التعبير الفنى والادبى بشكل عام •

ولا أستطيع أن أنكر أن هذه الاشواق كانت مرتبطة بغير شك بما أمارسه من ابداع شــعرى وأدبى عام •

ولهذا أحسست فى النقد بلقـــاء حميم بين اهتماماتى المنطقية والمنهجية عامة ، وبين طاقـــة الابداع الادبى عندى •

والحقيقة أن الامر كان أكبر من هذا كذلك • فاهتمامى بأشكال التفكير المنطقية ، بدأ يمتـد الى اهتمام شامل بأشـــكال التعبير فى التطبيق الانسانى كله ، فى قوانين التعبير الانســـانى عامة ، لا الأدبية فحسب ، بل العلمية والرياضية والاجتماعية كذلك •

ولهذا حرصت حرصا كبيرا على دراســـة القانون العلمى فى الفيزياء الحديثة ، بل كـــان هذا هو موضوع بحثى لنيل درجة الماجستير تحت عنوان « المصادفة الموضوعية ودلالتها فى فلسفة

الفيزياء الحديثة» . ولقد تناول هذا البحث القيمة الموضوعية لا للقانون فى الفيزياء فحسب ، بل للقيمة الموضوعية للرياضة وبوجه خاص فى نظرية الاحتمالات بمدارسها المختلفة .

ولعلى أذكر فى هذا الصدد أننى كتبت مقالا فى هذا الوقت المبكر من حياتى الفكرية أناقش فيه الوضعية المنطقية ، وأرد فيه على الدكتور زكى نجيب محمود ، وأذكر أننى تساءلت فى هذا المقال عن مدى امكانية الاستفادة « بالدالة القضائية » فى الرياضة لدراسة أشكال وصياغات التعبير الادبى والفنى عامة !

وأذكر أننى فى هذه الأيام كنت أتحرق شوقا لأى كتاب يعرض بالدراسة لهذا الموضوع ، وأذكر كتابا صادفنى بعنوان « الاسس الرياضية للتعبير الادبى » كان له مكانة كبيرة فى نفسى آنذاك ، وان لم أتمكن من الاستفادة منه كثيرا . كان حلمى الكبير أن اكتشف القانون الرياضى للتعبير الادبى ! وفى هذه الفترة كذلك اطلعت على كتاب هام كان تعبيرا فى الحقيقة عن هذا الحلم وان لم يشف غليلى تماما ، هو كتاب « مستقبل علم الجمال » للمفكر الفرنسى اتين سوريو . والكتاب دراسة طريفة بالغة العمق للشكل أو الصياغة فى مختلف التعابير الادبية والعلمية .

وفى هذه الايام كنت أغلب الشكل تغليبا يكاد يكون مطلقا على دراسة العمل الادبى والفنى وتذوقه .

ولو أننى سرت فى هذه الدراسة ، ولم أتحول الى الفكر الماركسى بعد ذلك ، فلعلى كنت قد التقيت اليوم بالاتجاه الهيكلى أو البنائى فى النقد الادبى السائد فى الفكر الفرنسى المعاصر بوجه خاص ، والذى أختلف معه اختلافا كبيرا ، وخاصة أننى عايشت لفترة مبكرة من حياتى الفكرية ارهاصاته الاولى ، ثم تخطيتها وتجاوزتها .

ولقد كنت فى ذلك الوقت متحمسا غاية الحماس للمدرسة التكاملية فى علم النفس التى أقام منهجها أستاذنا الدكتور يوسف مراد . وكنا نبحث فى جدية عن صيغة منهجية موحدة لدراسة الظواهر البيولوجية والنفسية والاجتماعية . وأذكر فى ذلك الوقت المبكر ــ وقد يكون عام ٤٧ أو قبل ذلك ــ أننى كتبت مقالا عن « الاسس النفسية للخلق الفنى » . وليس للمقال قيمة كبيرة ، أكثر من أنه مذاكرة لوجهات النظر الكلاسيكية التى تحاول الربط بشكل انتقائى بين المصادر البيولوجية والنفسية والاجتماعية للابداع .

وأذكر ــ استكمالا لهذه الاهتمامات الاولى ــ أننى عندما انتهيت من رسالة الماجستير حول موضوعية المصادفة فى الفيزياء ، بدأت أتجه لبحث فى الدكتوراه هو امتداد للبحث السابق ولكن فى اطار العلوم الانسانية . واشتغلت ما يقرب من عام أو عام ونصف فى الاعداد لرسالة حول موضوعية القانون فى العلوم الانسانية وخاصة فى التاريخ والاقتصاد وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال ، أو بتعبير آخر ما طبيعة الضرورة الموضوعية فى هذه العلوم .

الا أننى تركت الجامعة عام ٥٤ ، ولم أتمكن من استكمال هذا البحث ، لقد استغرقتنى بعد ذلك هموم الحياة العامة ومشاكلها وأعباؤها النضالية والتطبيقية عامة . ولكن النقد الادبى كان متنفسى الفكرى خلال هذه المرحلة . وكان تتويجا لكل اهتماماتى السابقة مع تنميتها وارتباطها بالقيم الجديدة التي آمنت بها حينذاك .

خلاصة الأمر ، ان اتجاهى للنقد الادبى كان لقاء حميما بين اهتمامى بالمنطق ومناهج العلوم من ناحية ، وممارستى للابداع الادبى من ناحية أخرى ، فضلا عن ارتباطه بعد ذلك بمواقفى الفكرية والنضالية الجديدة .

هذا من حيث المصادر الاولى أو الدوافع الأولى كذلك لاتجاهى الى النقد الادبى . ولا شك أن هذه المصادر والدوافع كان لها أثر كبير فى تحديد الصورة النهائية لهذه النظرية ، وان كانت مسئولة عن جنوحى فى البداية الى الجانب الشكلى والستاتيكى (السكونى) فى التعبير الادبى والفنى كما ذكرت .

على أننى أذكر كذلك أننى رحت أطلع فى ذلك الوقت على تراثنا النقدى القديم ، ومدارسه الجمالية المختلفة ، ووقفت فى الحقيقة طويلا عند مدرستين كبيرتين ما تزالان لهما أجمل الاثر فى نفسى ، هى مدرسة الزمخشرى فى تفسيره للقرآن ثم مدرسة الجرجانى ونظريته فى النظم . بل أذكر كذلك أننى اهتممت فترة بمدارس النحو العربى كجزء من اهتمامى بدراسة المنطق . وأتذكر بحثا قديما لى لم ينشر عن العلاقة بين المنطق والنحو ، كان فى معظمه دراسة منطقية لمدارس النحو المختلفة ، وأعتقد انه كان مجرد بحث أكاديمى قدمته خلال مرحلة دراستى الجامعية لأستاذنا الدكتور عبد الرحمن بدوى الذى كان يلهمنى فى ذلك الوقت كثيرا من الافكار الخاصة بهذا الموضوع ، وغيره من الموضوعات الفلسفية الاخرى ، وخاصة أننى التحقت بقسم الفلسفة بجامعة القاهرة راكبا فرسا نيتشويا ، متأثرا

بأستاذ فرنسي في المدرسة الثانوية ، كان رائدي الفلسفي الأول،وكان الاستاذ الدكتورعبدالرحمن بدوى هو رائدى الثانى فى مواصلة الرحـــلة النيتشوية ، بل رحلتى الميتافيزيقية والمثـــالية عامة فى مطلع تكوينى الفكرى •

وأذكر كذلك اننى اهتممت بنظريات التجديد فى البلاغة العربية ، وكان لكتاب المفكر والاستاذ الشيخ أمين الخولى « فن القول » أثر عميق فى نفسى ، وكنت ـ لفترة ـ أحوم حول مدرســـة الامناء ، دون أن أنتسب اليها •

ولا أكاد ـ فى الحقيقة ـ أذكر أننى تأثرت بنقاد أوروبيين بعينهم فى بداية اهتمامى الاول ، وعند تفرغى للنقد الأدبى بعد ذلك ، أى بعد عام ١٩٥٤ • بل لعل تأثرى بنقاد الفن التشكيلى ونقـــاد الموسيقى كان أعمق من تأثرى بأى ناقد من نقاد الادب فى البداية •• على أنى عندما تبنيت الفكر الماركسى ، أخذت ألتفت الى المساهمات الماركسية فى مجال النقد الادبى • وأذكر فى هذا الصـــدد دراسات طومسون ، وخاصة كتيبه الصغير عن الشعر ، وأذكر كذلك مجموعة من الكتب الرئيسية كان لها أثر عميق فى تكوين تفكيرى النقـــدى وانضاجه فى الاتجاه الجديد ، منها كتب المفكـــر والمناضل الانجليزى كودويل عن « دراســـات فى ثقافة تتداعى » و « مزيد من الدراســـات فى ثقافات تتداعى » و « الوهم والواقع » • ورغم اختلافى معه الآن بشكل أكبر فى كثير من نتائج هذه الكتب وخاصة الاولى ، فانى لا أنكر ما فى نفسى من أثر عميق لهذه الكتب ولشخصية المؤلف نفسه الذى مات شـــهيد النضـــال الثورى فى أسبانيا •

ولقد تبينت أثر هذه الكتب الواضح وخاصـــة الاولى منها فى مقالات الدكتـــور لويس عوض عن الادب الانجليـــزى ، من حيث المنهج العـــام ، والنتائج العامة كذلك • ولكن كان لمقالات الدكتور لويس عوض هذه ـ برغم ذلك ـ فضلا عن مقدمة ترجمته لقصيدة هوراس « فن الشعر » ، ومقدمة ترجمته ل « بروميثيوس طليقا » لشلى ، ومقدمة ديوانه الشعرى « بلوتولاند » أثر كبير فى نفسى فى ذلك الوقت ، رغم اختلافى معه فى كثير من أحكامه ، هذا الاختلاف الذى أخذ يزداد ويتسع ويعمق فى مواجهة التطبيقات الادبيـــة والمواقف الفكرية والاجتماعية المختلفة خـلال الســـنوات العشر الماضية •

وليس غريبا أن أســـوق الحديث عن تأثرى بالدكتور لويس عوض فى معرض الحـــديث عن تأثرى بنقاد ومفكرين أوروبيين ، ذلك أنـــه فى



ماركس

الحقيقة وفى المحل الاول كان يعنى بالنســـبة الينا نافذة نطل منها على التجارب الأوربية الجديدة التى لم نتعرف عليها وجها لوجه لأننا لم نسافر الى أوروبا كم فعل هو •

ومن الكتب التى تأثرت بهـــا كذلك فى وقت متأخر كتاب « مساهمات فى علم الجمال » للمفكر الفرنسى لوفيفر ، ودراسات المفكر المجرى لوكاتش عن الثقافة الأوربية ، فضلا عن دراسات ماركس وانجلز بالذات للأدب الفرنسى فى عصرهما ، ثم دراسة لينين الصغيرة المهمة عن تولستوى ،وكتاب بليخانوف المشهور •

على أنى فى الحقيقة ، قد تأثرت بالمنهج العام فى هذا كله ، بالمنطق العام للتيار المادى الجدلى التاريخى فى علم الجمال عامة ، والنقد الادبى بوجه خاص •

* * *

النظرية والتطبيق

• أين تقف تجربتك النقدية بين النظـــرية والتطبيق ؟

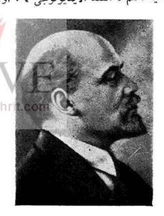
ـ ما قمت به من مساهمة فى النقد الادبى كان فى الحقيقة امتدادا وتطويرا لاهتمـــاماتى الاولى بالنقد الادبى ، هذه الاهتمامات النابعة من دراستى النقدية وممارستى للابداع الأدبى فى آنٍ واحد ، ثم تطوير هذه الاهتمامات تطويرا ثوريا عندمـا تبنيت الفكر الماركسى بعد ذلك •

ان ممارستى للنقد الادبى كانت مجرد اجتهادات شخصية فى مواجهة ظواهر التعبير الادبى العربى، مستلهما تلك الاهتمامات الاولى ، متسلحا بالمنهج المادى الجدلى ، والفكر الماركسى بشكل عـــام فى تطبيقه على واقعنا الادبى والاجتماعى ، متحركا

فى النقد الادبى باعتباره جزءا متكاملا من النضال الفكرى والتطبيقى من أجل التجديد والتغيير والثورة فى فكرنا وأدبنا وحياتنا السياسية والاجتماعية والواقعية عامة ٠

ولعلى أختلف مع بعض الاحكام النقدية النظرية التى قال بها بعض المفكرين الماركسيين ٠ فاختلف مع تفسير ماركس لدلالة الادب اليونانى ، وسر خلوده ٠ واختلف مع كدويل فى كثير من تفاصيل أحكامه الجافة المتسرعة ٠ وأختلف اليوم مع بعض الجماليين الماركسيين فى بعض جوانب من كتاباتهم مثل أرنست فيشر وجارودى ، وآخرين ممن يكتبون النقد التطبيقى أو النظرى فى بعض المجلات الاشتراكية ٠ ولكني آتبنى وأومن بالمنهج المادى الجدلى التاريخى فى تقييم الادب وتفسيره سواء من الناحية الجمالية أو من الناحية الدلالية، أقصد ناحية المضمون ٠

ولهذا قد اختلف مع التسمية التى وضعها الاستاذ الدكتور محمد مندور لهذا الاتجاه عندما أطلق عليه اسم « النقد الايديولوجى » ، أولا لأن



لينين

كلمة أيديولوجية تعنى دلالة جامدة ، وثانيا ، هذا المنهج لا يقف عند الناحية الايديولوجية أو الفكرية وحدها ٠ ولا أستطيع حتى اليوم تحديد تسمية ملائمة له ٠

وللأسف لم أتمكن بعد من القيام بالدراسة التفصيلية الدقيقة التى أحدد بها أين أتفق وأين اختلف ، وما حدود ما أومن به من نظرية نقدية ، وما هى الملامح الفكرية المحددة للمنهج النقدى الذى أمارسه فى التطبيق ٠

ان الجانب الاكبر من مساهمتى حتى الآن فى



انجلز

النقد ، يكاد يكون قاصرا على النقد التطبيقى ٠ وهناك كثير من المقالات النظرية الخالصة التى كتبتها توضيحا لرأى لى ، أو حوارا مع رأى معارض ٠ وفى هذه المقالات ، فضلا عن الكتابات التطبيقية، يمكن استخلاص القسمات الرئيسية لموقفى النقدى بشكل عام ٠ وأتمنى أن أفرغ يوما لأوضح هذه القسمات بشكل محدد لا للناس وانما لنفسى ٠ فما أحوجنى شخصيا الى هذا ، ما أحوجنى الى بلورة وجهة نظرى وتأصيلها ، وتحديد معالمها الجوهرية ٠ اننى أحس بها ، أدركها بشكل عام ، وأتحرك بها ، ولكنها لم تكتب بعد فى صورة وافية ، تتيح لى مزيدا من التأمل ومزيدا من النضج ٠

هذا نقص كبير فى حياتى الثقافية أرجو أن أتداركه ، وأن أكرس بعض جهدى لتحقيقه ٠

***

المشاركة فى معركة الحياة

● ما هى الاضافة التى ترى أنك قدمتها الى تراثنا النقدى المعاصر ؟

ـ تمنيت لو قام غيرى بهذا التقييم ٠ ولكن حسبى أن أقول لك باختصار وبصورة عامة :انها مجرد مساهمة فى تطوير النقد الادبى العربى للخروج به من حدود التذوق النصى المبتور ، أو الاتجاه الذوقى الخالص ، من حدود الاحكام الجزئية التى كانت تقف عند الالفاظ والمعانى ، بشكل متناثر غير مترابط ، من حدود النظرية الاجتماعية الوضعية التى كانت تقف عند ما كان يسمى بالبيئة بشكل عام تأثرا فى هذا بمدرسة اتين ، من حدود النظرة النفسية الخالصة، والجمالية الخالصة ـ الخروج بالنقد الادبى العربى من هذه

الحـــدود أو بتعبير أصح الامتداد المتطور بالنقد الأدبى العربى عبر هذه الحدود الى آفاق أرحب وأعمق ، ومنهج أكثر واقعية وديناميكية ، ينظر الى العمل الأدبى فى صورته ، فى شكله ، فى صياغته ، فى بنائه العضوى المتكامل ، كما ينظر فى مضمونه الانسانى والاجتماعى ، كما يكشف أسرار اللقاء الحى بين هذا البناء وهذا المضمون، من ناحية ، وبين العمل الادبى والحياة من حوله من ناحية أخرى ، بطريقة جدلية ، تبرز القيمة الجمالية ، والدلالة الانسانيةوالاجتماعية ، وتحدد الاثر الموضوعى لهذا العمل الادبى فى الحياة .

أو بتعبير ثالث ، انها تطور النقد الادبى من حركة أدبية متخصصة مترفعة معزولة داخـــل النص الادبى وحده ، أو داخل الاديب وحده ،أو داخل معاهد الدراسة الاكاديمية ، أو الجماعات الادبية وحدها ، الى منبر حى من منابر الصراع الاجتماعى والتنوير الانسانى والثورة الحضارية.

ولقد أصبح النقد الادبى بفضل هذه المساهمة ــ فى ظنى ــ تعبــيرا عن الصراع الفكرى فى المجتمع ، بل كاد أن يصبح فى كثير من الحالات والمواقف ، قضية من القضايا التى تناقش بشكل جماهيرى واسع ، ولا يختص بها النقـاد والأدباء والمعاهد الاكاديمية وحدها ، بل تتحدد بهـــا مواقف الناس جميعا من قيم حياتنا الجديدة ،سواء فى أبعادها الجمالية ، أو فى أبعادها الوطنيـــة والاجتماعية والقومية .

لقد أصبح النقد الادبى جانبا حميما من معركة الثورة الثقافيةعامة فىمجتمعاتنا العربيةالمعاصرة. امتدادا لأفضل ما فى تراثنا القديم ، واستجابة خلاقة لنبض التجديد والثورة فى حياتنـــــا وعصرنا .



الايجابية والسلبية

● ما موقفك النقدى ازاء ما ينطوى عليـــه العمل الأدبى من عناصر ايجابية وسـلبية ، فى بداية نشاطك النقدى واليوم ؟

ــ أنا أبدأ لقائى مع العمل الادبى دائما بالمحبة. أفتح له قلبى تماما ، وأتركه يقول ، ويعبر . لا أبدأ بالحكم .. وانما أبدأ بالحفاوة ، وبالتلقى المتحمس . ثم يتحدد حكمى ويتبلور بعد ذلك . أنا أقف دائما فى البداية من العمل الادبى موقف التلميذ الصغير . بل أبدأ مواجهته بما يشبه الصلاة . وأحكم عليه أولا كمتذوق قبل أن أحكم عليه كناقد . وفى كل عمل أدبى أجد الجانب



نجيب محفوظ

الايجابى كما أجد الجانب السلبى ، وان اختلف الامر وتفاوت بالنسبة لمستويات الاعمال الفنية . والحكم الادبى مسئولية ، ليست مسئولية أدب فحسب بل مسئولية ضمير وفكر وحياة . وهذا ما أحرص جاهدا أن يكون عليه حكمى الادبى . وقد يختلف أسلوب الاحكام . فمقدمة كتـــاب ستظل لاصقة به الى الابد ، لا يمكن الا أن تكون مجرد تمهيـــد لتذوق الكتاب ، فى أبرز جوانبه ودلالاته ، تاركة الحكم والتقييم للقارىء نفسه . ولهذا تختلف مقدمة كتاب عن مقال نقــــدى مفصل عن الكتاب نفسه ، تكون فيه حرية التحليل والتقييم أكبر .

ولقد كتبت كثيرا من المقدمات لأدباء شبان . كانت فى أغلب الاحيان تشجيعا وتيسيرا ، دون أن تتخلى من ناحية عن التقييم العام للكتاب ، ودون أن تدخل من ناحية أخرى فى تحليـــل تفصيلى لقيم الكتاب سلبا أو ايجابا .

ولهذا اتهمت فى أغلب هذه المقدمات بالمجاملة، والحقيقة انها ليست مجاملة ، بقــــدر ما هى مساندة فى شق طريق فى بداياته العصية أمام شباب الكتاب .

على أننى فى الحقيقة أميل دائما الى تغليب الجانب الايجابى على الجانب السلبى ، اذ كان هذا الجانب الايجابى هو الدلالة الجوهرية ، والقيمة المتحركة الاساسية فى العمل الادبى ، دون أن أغفـــل الجانب السلبى أيضا . وهذا موقفى لا من الادب فحسب بل من الحياة عامة .

ولا أعتقد أننى كنت فى بداية حياتى النقدية أغلب الجوانب السلبية على الجوانب الايجابية . لا أدرى ، لعل هذا مظهر سطحى . فالحقيقـــة أن بدايات حياتى النقدية كان صراعا فكريا من أجل ارساء قيم جمالية وأدبيـــة واجتماعيـــة جديدة ، وكان ذلك يتم فى وجه مقاومة عنيفة. ولعلى هذا هو الذى طبعها بطابع الحدة . لقـــد

كنا نحارب قديما سائدا مستقرا ، ونبشر بجديد يشق طريقه بصعوبة . ولم نكن بالطبع ضد القديم فى ذاته ، ومن أجل الجديد فى ذاته . بل كنا من أجل التجديد فى القيم الاصيلة فى تراثنا الادبى ، تعبيرا عن حقائق مجتمعنا الجديد .

ولهذا ـ كما ذكرت ـ فالامر ليس تغليبا للسلبى على الايجابى فى البداية ، وانما هو صراع حاد من أجل التجديد . وليس تغليبا للايجابى على السلبى بعد ذلك ،وانما هو دفاع عن الجديد الذى أخذ يشق طريقه .

حتى هذه القاعدة لا يمكن أن تقال على اطلاقها، فمقالاتى النقدية فى أعوام ٦٤ و ٦٥ و ٦٦ للأدب الجديد كانت تتهم كذلك بالقسوة وتغليب الجوانب السلبية .

حبذا لو تعمقنا هذه الاتهامات جميعا ،وخلصنا منها الى ما وراءها من صراع فكرى جوهرى .

***

اتفاق فى المنهج

● **كيف نشأت فكرة اصدار كتاب « فى الثقافة المصرية » بالاشتراك مع الدكتور عبد العظيم أنيس ؟ وما مدى اتفاق منهجك معه ؟ والى أى مدى يتحمل هذا المنهج وزن التراث القديم والحديث ؟**

ـ لم يكن فى تصورى أبدا اصدار هذا الكتاب . ولكن الدكتور عبد العظيم أنيس كان حينذاك فى بيروت ، فكتب لى يقترح تجميع مقالاتنا فى النقد الادبى واصدارها فى كتاب ، يتولى أحد الكتاب المفكرين اللبنانيين كتابة مقدمة له هو الأستاذ حسين مروة . فوافقت .وأرسلت الى الدكتور عبد العظيم بعض هذه المقالات النقدية، فأضاف اليها مقالات أخرى ، كتبها هناك عن أدب نجيب محفوظ ، ثم فوجئت بعد فترة ببضع نسخ من الكتاب تصلنى الى القاهرة .

ولا شك أننا متفقان من حيث المنهج بشكل عام .. ولكن النقد الادبى تماما كالابداع الادبى ، فيه أيضا عنصر الذاتية . ولهذا فقد ينعكس هذا فى التطبيق وأسلوب التناول واستخلاص النتائج .

وفى تقديرى ، وبغير تزمت أو تحيز ضيق ،هو أن هذا المنهج أفضل المناهج قدرة على احترام تراثنا القديم والحديث ، وابراز قيمة الجمالية والدلالية أو المضمونية على السواء .

فى الثقافة المصرية

● **بعد مرور نحو ١٥ سنة على صدور كتاب « فى الثقافة المصرية » ، كيف تراه الآن ؟ وما الأثر الذى تركه فى تاريخنا النقدى كنظرية وتطبيق ؟**

ـ أرى أن الكتاب ما زال يحتفظ بقيمته المنهجية والفكرية الأساسية . ولعل فى بعض نتائجه أحكاما متعجلة ، أو تتسم بتعميم أكثر مما ينبغى ، بل لعلى اختلف مع الكتاب الآن فى بعض الأساليب الحادة فى الحوار ، أو أختلف ـ بوجه خاص ـ مع بعض نتائج مقالات الدكتور عبد العظيم أنيس عن نجيب محفوظ فى هذا الكتاب .

الكتاب فى الحقيقة ظهر فى ملابسات تاريخية واجتماعية تتميز بالصراع الحاد ضد المناهج والقيم الذوقية الخالصة والمثالية الخالصة التى كانت سائدة فى النقد الأدبى والابداع الادبى آنذاك .

وكان تعبيرا عن بداية منهج وتقييم جديدين. وأنت تعرف طبيعة كل بداية . على أنه فى الحقيقة لم يكتب فى شكل كتاب ، بل هو مجرد تجميع لمقالات . ولعل هذا ما يفسر ما فيه من نواقص لا تمس الجوهر الذى ما زال ـ فى تقديرى ـ صحيحا ، وان كان يحتاج الى تنمية وتطوير سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية ، وهذا ما أعتقد أن الدكتور عبد العظيم وأنا قمنا بتحقيق جانب منه فى مقالاتنا التى نشرت بعد ذلك .

أما الاثر الذى تركه هذا الكتاب فى تاريخنا النقدى ، فلست أنا الذى أقرر هذا أو أقدره . أترك هذا لغيرى من النقاد والدارسين. ولكن أقول ببساطة أن الاتجاه المنهجى والفكرى الذى احتواه هذا الكتاب ـ رغم ما يشوبه من نواقص ـ قد أصبح اليوم هو الاتجاه السائد فى حياتنا النقدية فى تناول الأعمال الأدبية ، مع تفاوت هذا التناول ، بل لقد سادت كذلك أغلب مصطلحاته النقدية .

وفضلا عن هذا فقد أثار الكتاب نشاطا نقديا وفكريا معه أو ضده ، وما زال لهذا النشاط امتداده حتى اليوم .

***

نقاد آخرون

● **ما هى الثمار التى قدمها هذا المنهج للنقد المعاصر على مستوى العالم العربى ؟**

ـ هناك العديد من النقاد الذين يتبنون اليوم المنهج العلمى الموضوعى ، ولا أزعم أن هذا كان



عبد الرحمن ابو عوف

ثمارا مباشرا لفكرى النقدى ، ولكنه ظاهرة موضوعية قائمة . هناك فى لبنان مثلا الناقد والمفكر الأستاذ حسين مروة ، الذى يعد تحليله النقدى على جانب كبير من الاصالة والجدية ، وهناك عديدون ، ولكنى أحب أن أنوه بين جيل الشباب بالناقد المصرى الاستاذ عبد الرحمن أبو عوف ، انه قلم عميق على جانب كبير كذلك من الاحاطة والجدية .

على أنى أقول بشكل عام ان هذا الاتجاه العلمى الموضوعى فى النقد ما زال يحتاج الى مزيد من التأصيل والتنمية من الناحية النظرية والتطبيقية على السواء .

* * *

الوضعية المنطقية

● **يؤخذ على كتابك « معارك فكرية » ، ان مجموعة المقالات التى عقدتها حول الوضعية المنطقية ، التى لا ينادى بها سوى صاحبها الدكتور زكى نجيب محمود ، بعيدة عن همومنا الثقافية المباشرة .**

ـ من قال ان الوضعية المنطقية بعيدة عن همومنا الثقافية المباشرة ؟! لست أؤكد لك فحسب أن صاحب دعواها فى فكرنا العربى المعاصر الدكتور زكى نجيب محمود له تلاميذه ومريدوه فى جامعاتنا ، بل له أثره بين كثير من مثقفينا ، بل أؤكد لك كذلك أن الوضعية المنطقية ليست مجرد هذا الاسم الكبير الدال على مذهب فكرى معين ، بل هو منحى فكرى نتبينه بغير هذا الاسم الكبير فى كثير من مواقفنا العملية واتجاهاتنا الفكرية . انه المنحى الذى يرفض الفكر النظرى ويجزىء الظواهر ، ويحرص على الوقوف البرجماتى العملى عند المحسوسات العملية الجزئية . وتستطيع أن تجد هذا المنحى الفكرى فى مظاهر حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية عامة .

ولم يكن التعرض للوضعية المنطقية ولفكر الدكتور زكى نجيب محمود ، الا تعرضا فى الحقيقة لأكثر مظاهر هذا المنحى الفكرى تحديدا ووضوحا وبلورة . ولكن الهدف كان النضال الفكرى ضد هذا المنحى الفكرى العام ، الذى تتعدد مظاهره وتطبيقاته فى مختلف جوانب حياتنا .

على أن كتاب « معارك فكرية » لم يتعرض فحسب للوضعية المنطقية ، بل تصدى لكثير من الاتجاهات الفكرية السائدة فى حياتنا المعاصرة سواء فى جانبها النظرى الخالص أو جانبها التطبيقى ، كالوجودية ، ومفهوم الاشتراكية ، ومفهوم العلم ، ومفهوم الحرية ، والديمقراطية ، وقضايا التطبيق الاشتراكى ، وغير ذلك .

* * *

جوهر الواقعية الاشتراكية

● **ذكرت فى احدى مقالاتك ان الواقعية ليست أسلوبا فى التعبير بقدر ما هى مضمون . الا يتناقض هذا مع المسلمة القائلة بأن المضمون الجديد يخلق شكله الجديد ؟**

ـ أنا أتكلم عما هو جوهرى . فما هو جوهرى فى الواقعية الاشتراكية هو المضمون الانسانى التقدمى . أما كيف يصوغ الفنان هذا الجوهر صياغة خلاقة فنية ، فهنا تتنوع الأشكال والاساليب . وهنا يبرز مبدأ الملاءمة . ما هو الشكل الملائم لابراز هذا المضمون ؟ المضمون الجديد يفرض بغير شك شكلا جديدا . بل المضمون هو كذلك الذى يحدد الشكل . ولكن الشكل الجديد قد يكون تنمية لشكل قديم أو قد يكون تجديدا كاملا فى الشكل ، بل قد يكون استفادة ببعض الصفات والمكتسبات الشكلية فى مضمون متخلف . المهم أن يكون الشكل المصوغ ملائما مع المضمون الذى يريد الفنان الافضاء به ، ونقل دلالته الى المتذوق . وما هو جوهرى دائما هو المضمون ، هو الدلالة . أما ما عدا ذلك فهو وان يكن ثمرة عضوية للمضمون ، الا انه وسيلة المضمون للتعبير والابانة ، وأداته القادرة على الاتصال الوجدانى بالمتذوق ، ونقل تجربته اليه نقلا فنيا جماليا .

فلتتنوع الوسائل والادوات والاشكال ما شاء لها التنوع ما دامت القدرة الفنية والجمالية ، على احداث الاثر وتحقيق الرعشة ، قادرة على توصيل المضمون . والحكم على الشكل فى هذه الحالة

يخضع لعدة اعتبارات ، أولا : مدى ملاءمة الشكل للتعبير العضوى عن المضمون ، ثانيا : مدى جماليته ، ثالثا : مدى قدرته على التوصيل واحداث الاثر فى الجماهير المتذوقة ·

ومن هذه الاعتبارات كذلك يتنوع الحكم على الشكل بتنوع مضمون العمل الادبى ، وتنوع رسالته · فالحكم على الشكل فى عمل أدبى وثائقى أو تعليمى ، يختلف عن الشكل فى عمل أدبى تعبيرى خالص ، يختلف عن الشكل فى عمل أدبى يتجه به صاحبه الى مستويات اجتماعية معينة ، فى ظروف اجتماعية معينة ·

ولا شك أن دراسة العمل الادبى من داخله ، من قيمه المتجسدة فيه ، ضرورة منهجية ، ولكن هذه الضرورة لا بد من استكمالها بدراسة العمل فى ظروفه التاريخية ، وفى أثره التاريخي كذلك ·

الحكم على العمل الادبى ليس حكما مسبقا جاهزا أبدا ·· بل هو حكم بالغ التعقيد والتنوع والحيوية والديناميكية · لعله يجد فى كل عمل أدبى قانونه النوعى الخاص ، فى ظروفه النوعية الخاصة · انه فى مواجهة الظاهرة الادبية الخلاقة المخلوقة ، لا بد أن يتسلح كذلك بالقدرة على الكشف الخلاق ·

* * *

قيم متخلفة وقيم تقدمية بديلة

● ما هى بالتحديد القيم المتخلفة التى لاتزال تسود الحركة الادبية فى بلادنا ؟ وما هى القيم التقدمية البديلة التى نحتاجها ؟

– ما تزال تسود التعميمات المغرقة فى عاطفتها ، ما تزال تسود التجارب الجزئية أو الذاتية المحدودة ، غير المعمقة ، ما تزال تسود النظرة السطحية البعيدة عن جوهر الخبرات الانسانية ، ما تزال تسود روح التقليد الذى ينقصه جسارة الكشف ، ورعشة الابداع الاصيل ، ما تزال العزلة عن أعماق الحياة وحركتها الحية ، وقسماتها المتصارعة المتخلقة النامية ، طابعا فى حياة كثير من تعابيرنا الادبية ، وما يزال الغموض غير المبرر والتعقيد الشكلى غير الضرورى وسيلة للتعبير ، وانشغالا بالشكل عن الجوهر الحى ، وبالذات المعزولة عن حيوية الواقع الموضوعى ، وايهاما بالتعقيد المفتعل والغموض الشكلى أن وراءه خبيئا عميقا حيث لا وراء ، ولا خبىء ولا عمق ·

لست ضد الذاتية فى التعبير الادبى ، فلا خلق بغير ذاتية ، ولكنى ضد الذاتية المحدودة الخبرة ، المغلقة والمعزولة عن الخبرات الموضوعية الحية الغنية · ولست ضد التعقيد والغموض ، ان كانا تعبيرين عن ضرورة موضوعية وجمالية ، ان كانا امتدادا عضويا يتكامل مع طبيعة الموضوع المخلوق والمضمون المبذول · ولكنى ضد التعقيد والغموض ان كانا مجرد غطاء لاخفاء سطحية التجربة ، وجدبها الانسانى ·

أما القيم البديلة التى نتطلع اليها فهى نقيض هذه القيم المتخلفة · مزيد من الغوص فى تجاربنا الاجتماعية والانسانية ، امتزاج أكثر أصالة بكنوز تراثنا القديم وتراثنا الحى ، والتراث الانسانى عامة ، وتلمس واكتشاف أعمق لملامحنا وقسماتنا الاصيلة ، واقتدار أكثر جسارة على الابداع الخلاق ، وحرص على التوجه بالتعبير الى الناس ، الى الجماهير ، الى الحياة ، الى الأشكال البشرى الحى ، والتصدى له ، وتقويته ، وتنمية صراعاته ، والمشاركة فيه ، بالرؤية الصادقة الغنية ، والفعل التعبيرى الخلاق ·

الى جانب هذا كله ، أتطلع أن يتلاقى الادباء العرب ، لا هذه اللقاءات العابرة فى المهرجانات العابرة ، أو هذه اللقاءات الجزئية فى صفحات بعض المجلات الادبية ، بل لقاء المسئولية المتصلة لتبادل الرأى والخبرات ، وبلورة القيم ، وتنمية المواقف الايجابية المشتركة بالكلمة والنضال ·

* * *

الأدب العربى ازاء معاركنا المتعددة

● من المؤسف أن عددا من أدباء الواقعية تحولوا خلال الستينات الى الميتافيزيقا ، وابتعدوا عن تجاربنا الاجتماعية ومعركتنا الوطنية · ما أسباب ذلك ؟ وما مدى مسئولية النقاد العرب ؟

– اشكالنا البشرى كبير · نحن فى مرحلة بالغة التعقيد · نضال من أجل التحرر الوطنى ، ونضال من أجل التحول الاشتراكى ، ونضال من أجل الوحدة القومية ، ونحن نعيش مرحلة مليئة بالتناقضات ، زاخرة بالتحولات المعقدة · الماضى المتخلف ما زال يتنفس فى نخاع حياتنا الجديدة ، وحياتنا الجديدة ما تزال تصارع من أجل استمال ملامحها وقسماتها · ورؤيا التقدم والوعى بمتطلباته ومناهج النضال من أجله ، ما تزال يشوبها الضباب فى كثير من الأحيان وكثير من الجوانب · فى غمرة هذه المحنة البشرية الرائعة الخصبة ، يقف الاديب العربى بين أمور ثلاثة : أما الاقتحام الجسور ، والمشاركة

العضوية الملتهبة ، وأما العـزلة ، والاغتراب ، والتأمل والشكوى والرفض الأسود الحزين من بعيد ، ومن فوق ، واما التـردد والبين بين ، والميوعة ، والتبشير الرمادى المتعالى الذى يوهم بالمشاركة ، دون مشاركة حقيقية ٠

ولا نستطيع أن نتهم أدباءنا جميعا بالانصراف أو العزلة ، فهناك من ينصرف ، وينعزل ،وهناك من يتردد ويتعالى ويلوك الكلمات السـحرية الغامضة بديلا عن نبض الحياة ، ولكن هناك كذلك من يتوهج أدبه بدفء الجماهير ، وأصالة الخبرة الحية ، وعمق المشاركة الواعية ، وروعة الابـداع الصادق ٠

ان الظواهر فى الادب هى تعبير عن ظواهـــر مماثلة ـ الى حد ما ـ فى الحياة ٠

ومسئولية الناقد العربى كمسـئولية الأديب العربى تماما ، فضلا عن انها امتداد واع بهـذه المسئولية ٠ انها اكتشاف للقيم ، وتنميتهـا ، واشاعتها ، فى معركة اكتشاف الحقيقة الانسانية وتنميتها وانتصارها فى وطننا العربى ٠

***

تجمع الأدباء

● **ما هو السبيل الى تجميع الادباء العرب من منطلق الرؤية الواعية الملتزمة ؟**

ـ ليس هناك سبيل فى تقديرى أعمق وأجدى من تنشيط الحركة الفكرية ، من تأجيج الصراع الفكرى حول التصورات والقيم المتخلف منهـا والمتقدم ، السائد منها والمطلوب سيادته ، على أن يكون هذا فى ارتباط بواقع الاحداث فى بلادنا العربية وفى العـالم ، وأن يدور لابين المثقفين فحسب ، بل أمام جماهير الشعب ، وبهم ، وألا يقتصر هذا النشاط وهـذا الصراع على الطابع النظرى فحسب ، بل يمتد بالضرورة الى تنـاول الاعمال الفكرية والادبية بالتحليـل التطبيقى ، القديم منها والحديث والمعاصر ، وأن يصاحب هذا النشاط وهذا الصراع ، تنظيم لحـركة النشر ، وتنويع لأساليبها ، واكثـار من منابرهـا ، واستفادة من كل الوسائل المختلفة ، من مجلة ، أو جريدة ، أو كتاب ، أو ليلة قراءة شعرية ، أو سينما ، الى غير ذلك ، لاحتضان القيم والتصورات الجديدة ، واشاعتها ٠

وفضلا عن هذا وذلك ، فما أحوج الادباء العرب الى تنظيم أدبى شامل ينسق أنشطتهم ويتيح لهم وسائل مختلفة للقاء وتبادل الرأى والخبرة ٠ على ألا يكون مجرد تنظيم شكلى موسـمى كاتحادات الادباء القائمة ، بل اتحاد نشط متحرك حى ٠

والقضية فى رأيى أعمق من مجرد هدف معين هو ـ كما تقول ـ تجميع الادباء من منطلق الرؤية الواعية الملتزمة ٠ بل القضية فى جوهرها هى قضية الثورة الثقافية والثقافة الثورية فى بلادنا العربية ٠ ان تنشيط الحركة الادبية عامل فعـال فى تنمية الثقافة الثورية والثورة الثقافية على السواء ٠

التراث القديم والحضارة الحديثة

● **أين يقف الأديب العربى المعاصر من التراث العربى القديم ، وما تولده الحضارة الحديثـة من أشكال وتجارب وبدع ؟**

ـ لا خلق بغير أصالة ، أصـالة التعمق فى التراث القديم ، وأصالة التعمق فى الوجود الحى المعاصر ٠ هناك فى التراث القديم ما ينبغى تجاوزه، وتخطيه ، بالتطوير والتنمية ، وهنـاك ما ينبغى رفضه ودحضه ٠ والفنان الحى هو من يسـتنبت نفسه فى تراث أمته ، تراثها المكتوب وتراثهـا الشفاهى الشعبى ، ويحسن أن يكون ابنا مخلصا وامتدادا خلاقا لأفضل ما فيهما ٠ ولكن لن تتحقق له البنوة المخلصة أو الامتداد الخلاق بغير التبنى المخلص ، والاستبصار الخـلاق ، والامتزاج الحى العميـق بمجتمعه ، بشعبه ، بحقائق عصره ٠

وهو بهذا لا يقف كالمرآة فى مواجهة ما يجرى حوله وفيه ، بل يقف كالمصفاة يفرز الاصيل عن الزائف ، يفرز الجوهرى عن العـارض ، يتعرف ويكشف ٠ ليس هذا فحسب ، بل يتجسـد فيه الجندى ، والنبى ، والمشرع ، والمسئول ٠عليه أن يشارك ، وأن يضـيف ، وأن يبدع ٠ انه يقف فى محنة اختيار رائعة قبل أن يصـدر قراره الابداعى ٠

تسألنى عما تولده الحضارة الحديثة من أشكال وتجارب وبدع ؟ انه جزء من حقائق عصرنا ٠٠ نتعرف عليه ، وننخله ، ونستصفى منه ،ونختار ما يلائم حاجاتنا التعبيرية ٠ ليس هناك طوطمات مقدسة تلزم الاديب بها أو تصده عنها ، الا هذا الفيض الخلاق فى داخـله ، النـابع من خبرته الصـادقة الحية فى الحياة من حوله ٠ هذا النبض الخلاق هو الذى يستغرقه بمعجزة « قل » فيقول ، أيا كان شكل هذا القول وأسلوبه ومنهجه ٠ المهم أن يقول أدبا معبرا بعمق وصدق وأصالة عن

تجربة حيـاته ، تجربة حياتنا فى قسـمـاتهـا الجوهرية ٠

آفاق غنية عديدة

● ما هى الآفاق التى تتمنى للأديب العـربى اقتحامها ، فى هذه المرحلة التاريخية من النضال، حتى يصبح لنا أدب عظيم ؟

ـ ما أكثر الآفاق الرائعة التى ما تزال تنتظر بشوق فارسها الادبى ٠ هناك آفاق نضالية تمتد فى أرض المعارك فى فلسطين المحتلة ، وفى بقية الاراضى العربية المحتلة ، وفى الحياة البطولية التى يحياها جنودنا وثوارنا العرب فى مختلف الجبهات٠ وهناك آفاق اجتماعية تمتد بطول وعرض وطننا العربى كله ٠٠ الصراع بين القديم والجـديد ، التحولات العميقة فى العقول والقلوب وأساليب الحياة ومنجزاتها المختلفة وما يعتورها من نواقص وينمو داخلها من جديد ٠ تصورات الناس وقيمهم وأذواقهم ومشاعرهم ومؤسسـاتهم العائليـة والاجتماعية المختلفة ٠ النماذج والشخصيات فى مختلف الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية ، ما يتلاشى منها ، وما يقاوم ويتمرد ، ومايعانى، وما يتخلق ويوجد ٠ ملامحنا القومية والاجتماعية والانسانية ، وقسماتنا العريقة والاصيلة ٠ آفاق غنية عديدة ما تزال تنتظر الشـاعر والروائى والقصصى وأديب المسرح وكاتب الملاحم والمغنى ٠

على أن القضية ليست قضية موضوع يختـار أو مضمون يقال ، وانما هى كذلك قضية حسن الاستبصار بالحقائق الانسانية الاصيلة فى تجربتنا وحسن التعبير الاصيل عنها ٠

ما أكثر ما يستطيعه أدبنا العربى أن يضيفه الى التراث العالمى لو أحسن الغوص والتعرف على حقائق حياته ، وأجاد التعبير عنها ٠

ورقة ورد

شعر: أحمد درويش

يشرق الصـفو بنفس أنجمـا
وضيا الثغر يهدى الزمن
آه من عينيك ٠٠ ما أروع أن
عمق عينيك نجوم ٠٠ وأنا
كلمـا حلقت فى آفاقهـا
ظمأ كانت ضلوعى أرضه
يا لخديك الأسيلين ٠٠ ويا
يزلق الضوء عليها ٠٠ كلما
وشفاه هى كالورد شذى
ربمـا عطرت الحـرف اذا
أنا أسقيها حنانى ٠٠ وهى لا
آه يا لوحة رسـام ٠٠ قضى
يغمس الريشـة فى ماء الهوى
وظـلال نابضـات حيـة
يمـزج اللون مع الطيف مع
سحرها فاتنتى أروع من
أنت شلال حيـاة نابض

كلما كان لقانا ٠٠٠ كلما
الميت فى عينى لحما ودما
يجزل السحر العطا ٠٠ ما أكرما
أصعد الهـدب اليها سلما
أورق الحب بقلبى ٠٠ ونما
أغدق السيل عليها ٠٠ وهما
روعة المرمر ٠٠٠ ياما أنعمـا
شاءت العين له أن ينعما
موت هذا الورد ألا يلثما
مر من بين شذاها تسما
تحجب الرشفة عن هذا الظما
عمـره ٠٠ يحيا رؤاها حلما
يجعـل المرسم قدسا حرما
فنه يخلق منهـا نغمـا
الظل ٠٠٠ ضوءا حالما منسجما
كل هـذا الفن ٠٠ شتان هما
يزرع النور بدربى أنجما

والانتقال من طرف الى طرف معبرا عن كل فكرة وضدها ، بمقدرة تذكرنا بكرنياد القبرصى زعيم الاكاديمية الجديدة عندما ندبه الاثينيون الى روما ليسوى مسالة الضرائب فخطب مثبتا الحقيقة ، ثم حصب فى اليوم التالى ونقض كل ما قاله مستعينا فى كلتا الحالتين بالحجة الدامغة ، مما أدى الى رجوع الفلاسفة اليونانيين الى بلادهم ومنع شباب روما من الاستماع لهم .

ولنا اذا مضينا نستعرض أسلوبه فى ذلك فاننا سنورد الرواية كلها . ولكننى اكتفى هنا بأن أنتقى شخصية واحدة هى لوسى تانتا ماونت، فى موقف غرامى لها ، مع والتر ، لنرى منه كيفيه وصف الشخصية بالاسلوب القصصى النوعى وليس بالتقريرية العارضة التى لا أظنها تغتفر فى رواية بهذا الحجم تتأتى فيها فرصة الموقف القصصى كما لا تتأتى فى القصة القصيرة او حتى الرواية القصيرة : (ص ٢٠٤: ٢٠٥) :

« سألها ذات ليلة :

ـ هل تحبيننى ؟

كان يعرف انها لا تحبه ، ولكنه أراد أن يؤكد هذه المعرفة ، أن يجعلها تصرح بها .

ـ اننى اجدك فى غاية الظرف .

وابتسمت، ولكن عينى والتر بقيتا مكدرتين، يائستين ، بلا استجابة ، الخ :

ـ ولكن ، هل تحبيننى ؟

واستند الى كوعه وأطل فوقها متحفزا ، وكانت لوسى نائمة على ظهرها ويداها مشتبكتان تحت رأسها ، وثدياها المسطحان يرتفعان بتوتر العضلات المشدودة نظر اليها من عل، وهو يشعر تحت أصابعه بدفء الجسد المرن المموج الذى أصبح يمتلكه تماما . ولكن صاحبة هذا الجسد ابتسمت وهى تنظر الى أعلى ، ناحيته ، بجفون نصف مغلقة .. من بعيد ..

ـ هل تحبيننى ؟

ـ انت جذاب !

وظهر من بين رموشها الداكنة شىء كالسخرية .

ـ ولكن هذه ليست اجابة على سؤالى ، هل تحبيننى ؟

فهزت لوسى كتفيها وظهر على وجهها التذمر، وقالت :

ـ الحب ! كلمة ضخمة ، أليس كذلك ؟

ورفعت احدى يديها من تحت رأسها وتحسست خصلة الشعر البنية التى انحدرت على جبهة والتر .

ـ شعرك طويل جدا

فعاد والتر يلح :

ـ لماذا رضيت بى اذن ؟

ـ لو كنت تعرف كيف تبدو مضحكا ووجهك يتخذ مظهر الجد وشعرك يتدلى فى عينيك ، كالكلب الذى يعانى من الأمساك .

فأزاح والتر خصلة شعره ومضى يقول بعناد .

ـ أريد اجابة على سؤالى . لماذا رضيت بى؟

ـ لماذا ؟ لان هذا يسلينى ، لأنى أردت ذلك، أليس هذا واضحا بما فيه الكفاية ؟

ـ بدون حب ؟

فتساءلت بصبر نافد :

ـ لماذا نعمد دائما الى الاتيان بالحب ؟

ـ لماذا ؟ ولكن .. كيف يمكن أن نتركه جانبا ؟

ـ ولكن اذا كان يمكننى أن أنال ما أريد بغيره ، فلماذا آتى به ؟ ثم ان الانسان لا يأتى بالحب ، ان الحب شىء يحدث للانسان . وكم هو نادر الحدوث ! بل لعله لا يحدث أبدا، لست أدرى . على أية حال ، ما الذى يفعله المرء بين حالتى حب ؟

وأمسكته ثانية من خصلة شعره وجذبت وجهه نحو وجهها قائلة :

ـ فى هذه الاثناء ياحبيبى والتر، هناك أنت! كان فمه على مسافة بوصة أو اثنتين من فمها، ولكنه صلب رقبته ورفض أن ينصاع لجذبها ، وقال :

ـ هذا بخلاف الآخرين

فجذبت شعره بشدة قائلة :

ـ أيها الابله ! بدلا من أن تكون شاكرا على ما تحصل عليه .

ـ ولكن ، ما الذى أحصل عليه ؟

انحنى جسدها الدافىء مبتعدا عنه ، ولكنه مازال ينظر فى عينيها الساخرتين :

ـ ما الذى لدى ؟

وبينما هى ما زالت مقطبة ، قالت وكأنها توجه انذارا :

ـ لماذا لا تقبلنى ؟

فلم يجب والتر ، ولم يتحرك ، فدفعته بعيدا قائلة :

ـ آه .. حسنا ، يمكن لاثنين أن يلعبا هذه اللعبة .

فذعر والتر وانحنى ليقبلها قائلا :

ـ حقا ، أنا مغفل .

فأشاحت بوجهها قائلة :

ـ نعم ، انت كذلك

ـ أنا آسف

ولكنها لم تتساهل :

ـ لا .. لا ..

روائى معاصر يقدم على مثل هذا العمل ـ ومن ذلك ما يلى :

« رواية الآراء .. ان شخصية كل فرد يجب أن تتضمنها ـ الى أقصى حد ممكن ـ الآراء التى يتفوه بها هذا الفرد . وهو أمر ميسور بقدر كون النظريات تهذيبا عقليا للعواطف والغرائز والسلوك النفسى . ان العيب الاساسى فى رواية الآراء هو انك مضطر لان تكتب عمن لديهم أفكار يعبرون عنها ، وهو ما ينحصر فى حوالى ٠١ر٠٪ من البشر . وهكذا فان الروائيين الحقيقيين الذين ولدوا كتابا روائيين ، لا يؤلفون مثل هذه الكتب ، ولكننى ـ على أية حال ـ لا أعد نفسى من هؤلاء .

ان العيب الكبير فى رواية الآراء هو انها شىء متكلف . وهذا أمر لا مفر منه لان الذين يستطيعون الخروج بأفكار متقنة التكوين لن يكونوا أشخاصا حقيقيين تماما » .

نعم ، هذه السطور ترد فعلا فى الفصل الثانى والعشرين من رواية «نقطة مقابل نقطة» لالدوس هكسلى ، وليست ـ كما قد يتبادر الى ذهن القارىء دون أن يلام على ذلك ـ جزءا من مقالة فى فن الرواية أو النقد الروائى . وهذه الرواية مليئة بأشياء كهذه ، مما يوحى بان هكسلى قد قصد فى هذا الفصل أن يوضح أن أسلوبه فى تأليفها شىء مقصود ، وانه كان واعيا له عندما كتبها . ويعدها النقاد أعظم رواياته ، وهى عمل ضخم يقع فى ٤٣٥ صفحة بالبنط الصغير فى طبعة بنجوين لسنة ١٩٦٩ (وهى الطبعة المتوفرة حاليا بمكتبات القاهرة) ، وهى الطبعة السابعة لبنجوين بخلاف الطبعات الاخرى ، فاذا عرفنا ان الطبعة الاولى كانت سنة ١٩٢٨ أمكننا أن نقدر مدى نجاح هذه الرواية .

٤ ـ الغرض ومنهج البحث

والذى نرمى اليه هنا هو أن نتأمل الطريقة التى لجا اليها هكسلى تطبيقا لفكرته التى شرحها فى الفصل الثانى والعشرين كما أسلفنا ، وكانه يقصد بذلك أن يبرر الشكل الذى اتخذه لروايته وأن يفهم القارىء الذى لا يحتملها انه هو الذى انتقى نوعا لا يناسبه ، خاصة وهى من حيث الحجم تعادل روايتين طويلتين ، وتمتلىء بما يرمى به النقاد كتابا كثيرين ، مما يسمونه بالمقالية والخطابية والتقريرية وغير ذلك مما يكفى لكتم أنفاس أكثر الكتاب جرأة .

سنستعرض شخصيات الرواية ، ثم نلخص حوادثها ، ثم نعود الى الشخصيات لنرى كيفية بنائها وهل كان هكسلى ملتزما بما وعد به من احتواء الشخصية فى آرائها ومدى « قصصية » هذا المبدأ ، هل كانت الآراء هى الغالبة أم كانت الاحداث هى التى تدل على الشخصية ؟ فنحن هنا نواجه ثلاث قوى : الشخصية والحدث والرأى ، فأيهما : الحدث والرأى ، كان أقوى أثرا فى الشخصية ؟ وهل انتفى الحدث أو أصبح أقل هذه العوامل أثرا كما ينتظر بناء على مفهوم رواية الآراء ؟ ثم سننتقل بعد ذلك الى الآراء نفسها ونرى هل كان هناك «منهاج» لهذه الآراء يمكن من الخروج من هذه الرواية بفلسفة لكاتبها وملامح رئيسية لفكره ؟

٥ ـ الشخصيات وروابطها

تنحصر الشخصيات الاساسية فى تسعة رجال وست نساء . ومن الرجال التسعة : اثنان من الفنانين ، وصحفيان ، وكاتب روائى ، وفيلسوف لا يعمل ، وعالم بيولوجى ، ومساعد له ، وزعيم سياسى ، وكان الدنيا قد خلت تماما من الموظفين والبائعين ورجال الشرطة . العالم فى الرواية هو عالم الفكر والفن وحى سوهو ، والرجال كلهم ـ كما أورد المؤلف ـ أصحاب رأى أو رسالة . أما النساء ـ وهذه هى المفاجأة ـ فلسن سوى زوجات لبعض الرجال وعشيقات للبعض الآخر ـ اقصد فى آن واحد . ليست فيهن واحدة من ذوات الرأى فى أى شىء ، بالرغم من كونهن ارستقراطيات . احداهن مثلا وهى الينور ، ابنه الرسام وزوجة الروائى ، طبقا لما جاء فى ص ٣٢٧ « قرأت هاملت وهى فى الثالثة ، وكان دفتر رسومها يحوى صورا لأعمال جيوتو وروبنز ، وتعلمت الفرنسية من «كانديد» فولتير ، وعندما كانت فى السابعة أعطوها « ترسترام شاندى » وكتاب بيشوب بيركلى «نظرية الرؤيا» وكتاب الاخلاق لاسبينوزا ، وأعمال جويا . وفى التاسعة قرأت «هكذا تكلم زرادشت» بوصفه مجرد كتاب باللغة الالمانية » ويستطرد المؤلف فى ص ٣٢٨ ، ٣٣٤ ليصف أثر هذا النوع من التربية على شخصية الينور ولكن هذا الاثر لم يكن أبدا كونها مفكرة كبقية الشخصيات الذكرية .

أليس هذا غريبا من كاتب ينتمى للبلد الذى انتج أجيالا من كاتبات الرواية ، من حين أوستن الى الشقيقتين برونتى الى فرجينيا ولف ودافنى دى موريبه ؟ وفى رواية كل ابطالها مفكرون ؟ وهل يا ترى كان ذلك مقصودا من هكسلى ؟

ولا توجد رابطة بين الشخصيات كما نعهد فى الرواية التقليدية . يعنى لا توجد الحبكة التى تجعل هذا يصطدم بهذا أو بهذه . فالمؤلف يعمد فى بداية الرواية الى اقامة حفل كبير يجمع فيه كل أبطاله وبطلاته ويقدمهم لنا واحدا واحدا، بل انه يأخذنا الى الهند أثناء الحفل لان فيليب

ينضم لجماعة البريطانيين الاحرار التى ينزعمها والآخر يجيبه بأنه لا يهتم بالسياسة ويصيح به:

ـ «التقدم ! أنتم معشر السياسيين تتحدثون دائما عن التقدم ، كما لو كان سيستمر ! المزيد من السيارات والمواليد والغذاء والاعلانات والمال وكل شىء الى الأبد • أنتم فى حاجة الى بعض الدروس فى مادة ، البيولوجيا الفيزيائية • التقدم ! نعم ، ماالذى ترون أنه يجب عمله بشأن الفوسفور مثلا ؟

وكان سؤاله يبدو وكأنه اتهام شخصى :

ـ ولكن هذا كله خارج عن الموضوع تماما•

ـ بالعكس ، أنه الموضوع نفسه ! ان ما تقدمون عليه من التزايد فى الزراعة سوف يؤدى الى استنزاف الفوسفور من الارض، مايزيد على واحد فى المائة سنويا ، ثم هناك مئات الالوف من أطنان خامس اكسيد الفوسفور تذهب الى المجارى فالبحر ، وتتحدثون عن التقدم • آه من هذه الوسائل الحديثة للتصريف !»

فالمؤلف هنا يعرض وجهتى نظر لا فائدة من التراشق بهما : فلا الحقائق العلمية يمكن مجادلتها ولاتطور المذاهب السياسية يمكن ايقافه كما ان المفاضلة بين الطريقين كالمقارنة بين الاطوال والاوزان ، عمل لا طائل وراءه •

ولقد عوملت هذه الرواية معاملة الرواية التى تعبر عن رأى مؤلفها بواسطة بعض النقاد والمفكرين ، وكان ذلك ـ فيما أظن ـ مدعاة للوقوع فى الخطأ • ومن أمثلة ذلك مايقوله لورانس كوليار فى كتاب صغير له يسمى « الهرب من الصراع » ، ألفه أصلا ليعارض به آراء فى الاخلاق وردت فى مؤلفات متعددة لهكسلى ، وآراء أخرى وردت فى كتاب «تعريف بالاخلاق» لوالتر ليبمان ، المعلق الصحفى الشهير • يقول كوليار :

« ان المستر هكسلى لديه عادة متأصلة فى الخلط بين العاطفة والادراك • ففى احدى رواياته وهى نقطة مقابل نقطة ، يدعو قراءه لأن يضحكوا من قلوبهم على اللورد جاتندن الذى ظن أنه يستطيع أن يثبت وجود الله بمعادلة جبرية ، وفى نفس الرواية ، يبدو أنه يتوقع منهم أن يأخذوا مأخذ الجد موقف مستر سباندريل ، الذى يحاول ـ بينما هو يدبر جريمة قتل ـ أن يصل الى برهان مماثل عن طريق الاستماع الى معزوفة موسيقية على الجراموفون » •

وبينما نحن لا نهتم فى هذا المقام بمدى صحة مايوصف به هكسلى من الخلط بين العاطفة والادراك ، الا انه من الخطأ أن نستنتج ذلك من المقارنة بين موقفين تصصيين كاللذين ذكرهما السيد كوليار • فالرواية لم تكتب الا من أجل ذلك : رأى فى مقابل رأى ، وجهة نظر ضد وجهة نظر • ولاشباع فضول القارىء الذى لم يقرأ هذه الرواية فاننى أذكر ان البرهان على وجود الله بمعادلة رياضية كما يدعيه اللورد جاتندن (وهو ابن عم تانتاماونت) يجىء فى ص ١٤٠ ، وهو بالطبع نكتة لا أكثر ، مؤداها انه لما كان حاصل ضرب مالانهاية فى صفر يساوى أى عدد موجب، فان الكون ، وهو يناظر الكمية الموجبة ، ناتج عن خلقه من لا شىء وهو الصفر ، بواسطة قدرة لا نهائية هى الله • أما البرهان الموسيقى فهو فصل رائع فى التصوف والموسيقى معا ، هو الفصل السابع والثلاثين ، آخر فصول الرواية• وان النزعة التصوفية عند هكسلى والتى لم تكن تبلورت تماما عندما كتب هذه الرواية ، لتظهر فى مواضع متعددة منها ، على رأسها محادثات مسز كوارلز مع مارجورى عن الله ، والطريق اليه • فمثلا فى ص ٣٥٢ ، تقول لها وهما يتحدثان عن مشكلة هجرها لزوجها ومعاشرتها لرجل يريد أن يتخلص منها وهى حامل منه : «انه لاتوجد معجزات يمكن بها حل مثل هذه المشاكل، لا يوجد دواء لعلاج الشقاء • ليس هناك سوى الفضائل القديمة المملة : الصبر ، الرضا ، وغيرها ، ثم العزاء القديم ، المصدر القديم للقوة، قديم ولكنه ليس مملا • لا يوجد شىء أقل اثارة للملل من الله، ولكن أغلب الشباب لا يصدقوننى عندما أقول لهم ذلك ، رغم انهم يعانون السأم القاتل من الرقص وفرق الجاز ! » وفى ص٣٥٢ نموذج آخر •

واذا حاولنا أن نستخرج الآراء الواردة فى الرواية ونعزلها تماما عن سياق الحوادث وتكوين الشخصيات ، كما يفصل الكيمائى عنصرا من مركب ، فانه لا ينتظر ـ بعد هذا الجهد الشاق ـ أن نحصل ، فيما أظن ، على منهج فكرى ، أو فلسفى متناسق ، كهذا الذى نجده فى كتاب «غايات ووسائل» مثلا • فبينما نجد هكسلى فى هذا الكتاب يعمد الى وضع تراكيب تؤدى الى تحقيق الغايات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى يؤمن بها ، ويرتب آراءه على هذا الاساس ، فانه فى هذه الرواية رغم كل

ماتلبث حتى تتدروش هي الاخرى وتقتنع بأشياء كثيرة تجعلها تشعر بالسعادة الكاملة ولكننا لا نعرف كيف انحلت مشكلتها أو كيف تطورت بها الامور ٠

(ج) فيليب كوارلز :

يظل طوال الرواية تائها في أفكاره ومذكراته ٠ أما زوجته الينور فقد بذلت جهدها لتخرجه الى الحياة الواقعية بل وشجعته على مصاحبة غيرها من النساء تطويرا لشخصيته أما هي فتدخل مع ايفرارد ويبلي في مشروع حب يقتصر في النهاية على قبلة واحدة ثم يموت طفلها كما يموت ويبلي في يوم واحد وبهذا ينتهي خط كوارلز ٠

(د) مارك رامبيون :

بدأ حياته كاتبا وفنانا فقيرا ثم تزوج فتاة موسرة ٠ هذا الرجل وزوجته هما الوحيدان في الرواية اللذان لا يعدان من الشواذ ، وفي نفس الوقت ليس هناك مايقال بشأنهما ٠ ولايسترعي القارىء هنا سوى تحول رامبيون من الكتابة الى الرسم ، وهو يقول في تفسير ذلك «ان الكتابة لا تصلح لما أجد أنني أريد قوله الآن ٠ أي راحة هي تلك التي أجدها في الهرب من الكلمات ! كلمات ، كلمات ، كلمات ، انها تعزل الانسان عن الكون ، ثلاثة أرباع الوقت تمضي بلا تعامل مع الاشياء ، فقط مع الكلمات الغبية التي تعبر عنها ، بل كثيرا مالا تعبر عنها » (ص ٢١٤)

(هـ) بيرلاب :

يسكن غرفة عند سيدة صادفتها وهي طفلة حادثة كانت نتيجتها انها نمت معقدة من ناحية الجنس ، وينتهي هذا الخط بانتصار الحب ، وأخيرا يتمكن بيرلاب من مطارحتها الهوى ، ويسترسل المؤلف وصف هذا الموقف (ص٤١٢، ٤١٣) بأسلوب يظهر فيه تأثره بصديقه الحميم د٠هـ٠ لورانس ٠

(و) سباندريل واليدج وويبلي :

تظل حياة سباندريل مقتصرة على الخمر والنساء والمجون ، ويعيش على المال الذي يأخذه من أمه خفية عن زوجها الجنرال ، الذي يبغضه ويحتقره لأنه لا عمل له ٠ بل ان سباندريل يسفه فكرة العمل ويرفضها ٠ أما اليدج فذو عقيدة يسارية ، ويعمل بأجر زهيد ويساعد أمه وأخته على الحياة ٠ أما ويبلي فيعتقد أنه لا فائدة من البرلمان البريطاني فقد قضى فيه خمس سنوات، ويرى ان الاصلاح لا بد أن يكون بالقوة وله اتباع يرتدون زيا رسميا ٠

وفجأة نجد سباندريل واليدج يقتلان ويبلي٠ ثم فجأة نجد سباندريل يرسل خطابا لحزب ويبلي يذكر فيه انالقاتل سيكون في مكان وزمان يحددهما ، والمكان هو منزله ٠ ثم يجلس في انتظار القادمين حيث يقتحمون المنزل ويتبادلون معه الطلقات على نغمات رباعية بيتهوفن من مقام « أ » الصغير ٠ والتي كان سباندريل يعتقد انها أسهل طريقة لاثبات وجود الله ، ويموت بالرصاص ٠

هذه هي الخطوط الرئيسية للرواية وهي كما نرى خطوط متوازية تماما ٠

٧ ـ بناء الشخصيات :

يلجأ هكسلي الى كل وسيلة معروفة لوصف شخصياته ٠ فهو أحيانا يذكر لنا شيئا عن الشخصية ، متفرغا لوصفها ، أو في اشارة عابرة ، أو بين قوسين ، وأحيانا يرينا هذه الشخصية وهي تعيش وتتكلم دون تعليق منه ٠ ويمكن القول بأنه لجأ الى كل هذه الطرق فيخلق ووصف شخصيات الرواية كلها ٠ من الذى لا يعرف سباندريل عندما يسمعه يقول :

ـ العمل ! ان العمل لايستحق الاحترام أكثر مما تستحقه الخمر ! بل انه يؤدى نفس الغرض تماما ، انه يذهب بالعقل ويجعل المرء ينسى نفسه ٠ العمل مخدر ، هذا كل ما هنالك ٠ انه لمن المهين ألا يتمكن الناس من الحياة يقظين دون مخدر ، من المهين الاتكون لديهم الشجاعة ليعرفوا الكون على حقيقته ، وأنفسهم على حقيقتها ٠ لابد ان يخدروا أنفسهم بالعمل ٠ غباء ! ان مبدأ العمل هو مبدأ الغباء والجبن ٠ قد يكون العمل عبادة ولكنه أيضا دفن الرءوس في الرمال ٠ انه أيضا احداث لقدر من الضجة واثارة لقدر من الغبار الذى يجعل المرء عاجزا عن أن يتكلم أو أن يرى أصابعه ! ان العمل هو أن تخفى نفسك عن نفسك ٠ لا عجب اذن ان أمثال صمويل سمايلز وأشباهه من رجال الاعمال يتحمسون للعمل ، ان العمل هو الذى يجعلهم يتخيلون انهم يوجدون ، بل انهم مهمون ٠ انهم اذا توقفوا عن العمل ، تحققوا انهم ، ببساطة لم يوجدوا أبدا، أغلبهم ليسوا سوى ثقوب في الهواء ، هذا كل ما هنالك ٠ ربما ثقوب تحوى رائحة كريهة٠ لا عجب انهم لا يجرءون أن يتركوا العمل، فانهم قد يعرفون من هم حقا ، انها مجازفة ليست لديهم الشجاعة الكافية للاقدام عليها ٠(ص٢١٩)

هذا الأفاق الدولى ، يكفى أن تسمعه يقول ذلك لتعرف مدى ذكائه ومدى ردائته ٠ ولتعرف أيضا ـ بالطبع ـ مدى مهارة هكسلي في تقمص الشخصيات والدفاع عن وجهة نظر لا يؤمن بها هو ، وادخال شخصياته في مناقشات وجدل ٠

والانتقال من طرف الى طرف معبرا عن كل فكرة وضدها ، بمقدرة تذكرنا بكرنياد القبرصى زعيم الاكاديمية الجديدة عندما ندبه الاثينيون الى روما ليسوى مسألة الضرائب فخطب مثبتا الحقيقه ، ثم خطب فى اليوم التالى ونقض كل ما قاله مستعينا فى كلتا الحالتين بالحجة الدامغة ، مما أدى الى رجوع الفلاسفة اليونانيين الى بلادهم ومنع شباب روما من الاستماع لهم ٠

ولننا اذا مضينا نستعرض أسلوبه فى ذلك فاننا سنورد الرواية كلها ٠ ولكننى أكتفى هنا بأن أنتقى شخصيه واحدة هى لوسى تانتا ماونت، فى موقف غرامى لها ، مع والتر ، لنرى منه كيفيه وصف الشخصية بالاسلوب القصصى الرائع وليس بالتقريرية العارضة التى لا أظنها تغتفر فى روايه بهذا الحجم تتأتى فيها فرصة الموقف القصصى كما لا تتأتى فى القصة القصيرة او حتى الروايه القصيرة : (ص ٢٠٤: ٢٠٥) :

« سألها ذات ليلة :

ـ هل تحبيننى ؟

كان يعرف انها لا تحبه ، ولكنه أراد أن يؤكد هذه المعرفة ، أن يجعلها تصرح بها ٠

ـ انني اجدك فى غاية الظرف ٠

وابتسمت، ولكن عينى والتر بقيتا مكدرتين، يائستين ، بلا استجابه ، الخ :

ـ ولكن ، هل تحبيننى ؟

واستند الى كوعه وأطل فوقها متحفزا ، وكانت لوسى نائمة على ظهرها ويداها مشتبكتان تحت رأسها ، وثدياها المسطحان يرتفعان بتوتر العضلات المشدودة نظر اليها من عل، وهو يشعر تحت أصابعه بدفء الجسد المرن المموج الذى أصبح يمتلكه تماما ٠ ولكن صاحبة هذا الجسد ابتسمت وهى تنظر الى أعلى ، ناحيته ، بجفون نصف مغلقة ٠٠ من بعيد ٠٠

ـ هل تحبيننى ؟

ـ انت جذاب !

وظهر من بين رموشها الداكنة شيء كالسخرية ٠

ـ ولكن هذه ليست اجابة على سؤالى ، هل تحبيننى ؟

فهزت لوسى كتفيها وظهر على وجهها التذمر، وقالت :

ـ الحب ! كلمة ضخمة ، أليس كذلك ؟

ورفعت احدى يديها من تحت رأسها وتحسست خصلة الشعر البنية التى انحدرت على جبهة والتر ٠

ـ شعرك طويل جدا

فعاد والتر يلح :

ـ لماذا رضيت بى اذن ؟

ـ لو كنت تعرف كيف تبدو مضحكا ووجهك يتخذ مظهر الجد وشعرك يتدلى فى عينيك ، كالكلب الذى يعانى من الأمساك ٠

فأزاح والتر خصلة شعره ومضى يقول بعناد ٠

ـ أريد اجابة على سؤالى ٠ لماذا رضيت بى؟

ـ لماذا ؟ لان هذا يسلينى ، لآنى أردت ذلك، أليس هذا واضحا بما فيه الكفاية ؟

ـ بدون حب ؟

فتساءلت بصبر نافد :

ـ لماذا نعمد دائما الى الاتيان بالحب ؟

ـ لماذا ؟ ولكن ٠٠ كيف يمكن أن نتركه جانبا ؟

ـ ولكن اذا كان يمكننى أن أنال ما أريد بغيره ، فلماذا آتى به ؟ ثم ان الانسان لا يأتى بالحب ، ان الحب شيء يحدث للانسان ٠ وكم هو نادر الحدوث ! بل لعله لا يحدث أبدا، لست أدرى ٠ على آية حال ، ما الذى يفعله المرء بين حالتى حب ؟

وأمسكته ثانية من خصلة شعره وجذبت وجهه نحو وجهها قائلة :

ـ فى هذه الاثناء ياحبيبى والتر، هناك أنت! كان فمه على مسافة بوصة أو اثنتين من فمها، ولكنه صلب رقبته ورفض أن ينصاع لجذبها ، وقال :

ـ هذا بخلاف الآخرين

فجذبت شعره بشدة قائلة :

ـ أيها الابله ! بدلا من أن تكون شاكرا على ما تحصل عليه ٠

ـ ولكن ، ما الذى أحصل عليه ؟

انحنى جسدها الدافىء مبتعدا عنه ، ولكنه مازال ينظر فى عينيها الساخرتين :

ـ ما الذى لدى ؟

وبينما هى ما زالت مقطبة ، قالت وكأنها توجه انذارا :

ـ لماذا لا تقبلنى ؟

فلم يجب والتر ، ولم يتحرك ، فدفعته بعيدا قائلة :

ـ آه ٠٠ حسنا ، يمكن لاثنين أن يلعبا هذه اللعبة ٠

فذعر والتر وانحنى ليقبلها قائلا :

ـ حقا ، أنا مغفل ٠

فأشاحت بوجهها قائلة :

ـ نعم ، انت كذلك

ـ أنا آسف

ولكنها لم تتساهل :

ـ لا ٠٠ لا ٠٠

وعندما وضع يده تحت خدها وحاول أن يجذب وجهها ناحيته ليقبلها ، أتت بحركة فجائية وحشية وعضته في بطن ابهامه • امتلأ بالكراهية والرغبة فأخذها بالعنف •

وأخيرا ، مزقت صمت الخمول الذى يلى اشباع اللذة :

ـ أما زلت منشغلا بالحب ؟ »

هذا هو الموقف القصصى الرائع ، الذى يأتى بكل شيء • تتضح تماما شخصية لوسى ، وشخصية والتر ، وتتحقق المتعة والتشويق وكل ما يأتى من القصة • ولو حاولنا أن نصف لوسى بأى كلام اخر ، فاننا لايمكن أن نصل الى ماوصل اليه هكسلى فى هذا الجزء • نعم ، امرأة شرهة فاسقة ، تمتلىء الروايات بأمثالها ، ولكن هذه تمتاز بشيء جديد • فاسقة ، ولكنها ليست كذابة ! انها لا تخدع أحدا ، تعرف ماتريد وتحصل عليه ، بلا خداع • ان أى امرأة تقدم على الجنس لا بد أن تصحبه بالاعتراف بالحب كمبرر لما تفعله على الاقل ، وهو ، بأى مقياس ، عمل لا يقره المجتمع ، خاصة فى عصر هذه الرواية • ولكن ليس لوسى ، فهى أرفع من أن تكذب !

مثل هذا كثير فى رواية هكسلى ولكنه برغم ذلك يلجأ الى كل وسيلة أخرى ، فهو يصف لوسى فى هذا الحفل الذى بدأت به الرواية ، عندما تقابل الجنرال نويل وتحادثه عن سباندريل :

ـ « والتر وأنا ... سوف تقابل ابن زوجتك هذا المساء •

وكانت تتحدث بتلك الطريقة التى نتحدث بها للناس عمن يحبونهم ، رغم انها كانت تعرف الكراهية العنيفة التى يتبادلها سباندريل معزوج أمه • وقد ورثت لوسى عن أمها غرامها بانتخبط فى المحادثات الاجتماعية ، ومعه لمسة من الفضول العلمى الذى يتصف به أبوها ، فقط هى تستمتع باجراء تجاربها على الآدميين بدلا من الضفادع • ما عليك الا أن تفعل أشياء غير عادية وتضع الناس فى مواقف غريبة ثم تنتظر لترى مايحدث• انها طريقة داروين وباستير ! » وهكذا توجد فى مواضع كثيرة أوصاف للوسى من المؤلف ومن الشخصيات •

ولكننا اذا اخترنا شخصية من بين الرجال ، فاننا سنجد أن تكوين هذه الشخصية تحتويه فعلا آراء صاحبها أكثر مما يوصف فى سياق السرد أو الحوار ، وخاصة فيليب كوارلز ومارك رامبيون • ومن الصعب أن نورد الامثلة لطولها ونكتفى بالاشارة الى الفصول ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ مثلا• ولكن هذا لاينفى ان اتخاذ الشكل القصصى كوسيلة للتعبير يحتم وصف الشخصيات بالحوادث لانها مشتركة فيها بطبيعة الحال، ولكن المؤلف كان موفقا الى حد كبير فى تطبيق مبدئه فيما يتعلق بشخصيات الرجال فى الرواية ، وهو احتواؤها فى الآراء الى أقصى حد ممكن ، طالما ان الشخصيات لم تظهر فى الرواية الا بآرائها كما هو الحال فى فيليب رامبيون كما سبق ، أما سباندريل فهو ـ الى جانب آرائه الهائلة ـ قد ارتكب جريمة قتل وتولى التخلص منجثة صحفية بوسيلة لا بد أن يكون لها دخل كبير فى تصوير شخصيته للقارىء (الفصل ٣٣)

٨ ـ الآراء :

أعود هنا فأوضح ان المقصود برواية الآراء كما يكتبها هكسلى مثلا ، وكما يعرفها فى روايته هذه ، ليس الرواية التى تكتب لتعبر عن رأى معين ، فهذا شيء مختلف تماما ، نجد أمثلته فى كثير من الروايات الميتافيزيقية وغيرها • فالذى يقرأ مثلا « الغريب » لكامو سيعرف ان المؤلف يريد أن يقول ان العلاقة بين الانسان والعالم هى علاقة الاغتراب ، والذى يقرأ «الطريق» لنجيب محفوظ لن يفوته ان المؤلف يريد ان يقول ان الاستماتة فى البحث عن المطلق لن تؤدى الا الى الضياع • ولكننا لا نستطيع أن نقرأ « المعقل » لوليم فوكنر مثلا ونخرج منها بأن كل الناس فاسقون وشريرون وميالون للعنف ، لأنه يعرض علينا نماذج من المجرمين والآفاقين ـ تدبه دائما ـ دون أن يشعرنا ، حتى لو كان يقصد ذلك ، بأنهم يمثلون البشر جميعا ، فضحاياهم مثل «تمبل دريك» ليسوا منهم• مثل هذه الرواية لا تحوى فكرة معينة أو لا تحوى فكرة واحدة تدور حولها حوادث الرواية •

ان رواية الآراء ـ بعكس ذلك ـ تحوى آراء كثيرة ، بل انه ليس من الضرورى أن تتفق هذه الآراء فى المجال الواحد • وفى هذه الرواية ـ نقطة مقابل نقطة ـ نجد ان المؤلف عن طريق عرضه للآراء المختلفة المتضاربة قد اظهر رأيه بوضوح وهو ان الحقيقة المجردة غير موجودة وأن أى موضوع أو موقف يمكن النظر اليه من وجهات متعددة تحوى كل منها جزءا من الحقيقة • بل لا أستبعد أن يكون الكثير من هذه الآراء رغم تضاربها يمر بخاطر المؤلف حسب حالته النفسية فى وقت معين ، بل ربما تكون حوارا بين المؤلف ونفسه • فالآراء تتضارب وتتعارض مع بعضها البعض لتمثل دوامة الفكر الانسانى •

ومن أمثلة ذلك ـ وهى كثيرة جدا ـ هذا الحوار بين ويبلى ومضيفة لورد ادواردتانتاماونت، أثناء الحفل ، كان ويبلى يحاول اقناع اللورد بأن

ينضم لجماعة البريطانيين الاحرار التى يتزعمها والآخر يجيبه بأنه لا يهتم بالسياسة ويصيح به:

ـ «التقدم ! أنتم معشر السياسيين تتحدثون دائما عن التقدم ، كما لو كان سيستمر ! المزيد من السيارات والمواليد والغذاء والاعلانات والمال وكل شىء الى الأبد • أنتم فى حاجة الى بعض الدروس فى مادة ، البيولوجيا الفيزيائية • التقدم ! نعم ، ماالذى ترون أنه يجب عمله بشأن الفوسفور مثلا ؟

وكان سؤاله يبدو وكأنه اتهام شخصى :

ـ ولكن هذا كله خارج عن الموضوع تماما•

ـ بالعكس ، إنه الموضوع نفسه ! ان ما تقدمون عليه من التزايد فى الزراعة سوف يؤدى الى استنزاف الفوسفور من الارض، مايزيد على واحد فى المائة سنويا ، ثم هناك مئات الالوف من أطنان خامس اكسيد الفوسفور تذهب الى المجارى فالبحر ، وتتحدثون عن التقدم • آه من هذه الوسائل الحديثة للتصريف !»

فالمؤلف هنا يعرض وجهتى نظر لا فائدة من التراشق بهما : فلا الحقائق العلمية يمكن مجادلتها ولاالتطور المذاهب السياسية يمكن ايقافه كما ان المفاضلة بين الطريقين كالمقارنة بين الاطوال والاوزان ، عمل لا طائل وراءه •

ولقد عوملت هذه الرواية معاملة الرواية التى تعبر عن رأى مؤلفها بواسطة بعض النقاد والمفكرين ، وكان ذلك ـ فيما أظن ـ مدعاة للوقوع فى الخطأ • ومن أمثلة ذلك مايقوله لورانس كوليار فى كتاب صغير له يسمى «الهرب من الصراع» ، ألفه أصلا ليعارض به آراء فى الاخلاق وردت فى مؤلفات متعددة لهكسلى ، وآراء أخرى وردت فى كتاب «تعريف بالاخلاق» لوالتر ليبمان ، المعلق الصحفى الشهير • يقول كوليار :

« ان المستر هكسلى لديه عادة متأصلة فى الخلط بين العاطفة والادراك • ففى احدى رواياته وهى نقطة مقابل نقطة ، يدعو قراءه لأن يضحكوا من قلوبهم على اللورد جاتندن الذى ظن أنه يستطيع أن يثبت وجود الله بمعادلة جبرية ، وفى نفس الرواية ، يبدو أنه يتوقع منهم أن يأخذوا مأخذ الجد موقف مستر سباندريل ، الذى يحاول ـ بينما هو يدبر جريمة قتل ـ أن يصل الى برهان مماثل عن طريق الاستماع الى معزوفة موسيقية على الجراموفون » •

وبينما نحن لا نهتم فى هذا المقام بمدى صحة مايوصف به هكسلى من الخلط بين العاطفة والادراك ، الا انه من الخطأ أن نستنتج ذلك من المقارنة بين موقفين تصصيين كاللذين ذكرهما السيد كوليار • فالرواية لم تكتب الا من أجل ذلك : رأى فى مقابل رأى ، وجهة نظر ضد وجهة نظر • ولاشباع فضول القارىء الذى لم يقرأ هذه الرواية فاننى أذكر ان البرهان على وجود الله بمعادلة رياضية كما يدعيه اللورد جاتندن (وهو ابن عم تانتاماونت) يجىء فى ص ١٤٠ ، وهو بالطبع نكتة لا أكثر ، مؤداها انه لما كان حاصل ضرب مالانهاية فى صفر يساوى أى عدد موجب، فان انكون ، وهو يناظر الكمية الموجبة ، ناتج عن خلقه من لا شىء وهو الصفر ، بواسطة قدرة لا نهائية هى الله • أما البرهان الموسيقى فهو فصل رائع فى التصوف والموسيقى معا ، هو الفصل السابع والثلاثين ، آخر فصول الرواية• وان النزعة التصوفية عند هكسلى والتى لم تكن تبلورت تماما عندما كتب هذه الرواية ، لتظهر فى مواضع متعددة منها ، على رأسها محادثات مسز كوارلز مع مارجورى عن الله ، والطريق اليه • فمثلا فى ص ٣٥٢ ، تقول لها وهما يتحدثان عن مشكلة هجرها لزوجها ومعاشرتها لرجل يريد أن يتخلص منها وهى حامل منه : «انه لاتوجد معجزات يمكن بها حل مثل هذه المشاكل، لا يوجد دواء لعلاج الشقاء • ليس هناك سوى الفضائل القديمة المملة : الصبر ، الرضا ، وغيرها ، ثم العزاء القديم ، المصدر القديم للقوة، قديم ولكنه ليس مملا • لا يوجد شىء أقل اثارة للملل من الله، ولكن أغلب الشباب لا يصدقوننى عندما أقول لهم ذلك ، رغم انهم يعانون السأم القاتل من الرقص وفرق الجاز ! » وفى ص٣٥٢ نموذج آخر •

واذا حاولنا أن نستخرج الآراء الواردة فى الرواية ونعزلها تماما عن سياق الحوادث وتكوين الشخصيات ، كما يفصل الكيميائى عنصرا من مركب ، فانه لا ينتظر ـ بعد هذا الجهد الشاق ـ أن نحصل ، فيما أظن ، على منهج فكرى ، أو فلسفى متناسق ، كهذا الذى نجده فى كتاب «غايات ووسائل» مثلا • فبينما نجد هكسلى فى هذا الكتاب يعمد الى وضع تراكيب تؤدى الى تحقيق الغايات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى يؤمن بها ، ويرتب آراءه على هذا الاساس ، فانه فى هذه الرواية رغم كل

ما أعطاه لنفسه من الحرية فى خلق الحوار فى أى موضوع يراه ، مستقلا تماما عن أحداث الرواية ، برغم ذلك فانه كاتب رواية قبل أى شيء • ومازال الحوار الذى يبتدعه كيفما تراءى له متمشيا الى حد كبير مع تكوين الرواية والشخصيات التى يخلقها • فهى ـ أى هذه الشخصيات ـ ما أن تخلق حتى تصبح واقعا لا يمكن تجاهله • ومهما تكن الشخصية محتواة داخل الآراء التى تأتى بها كما يقول هكسلى، فان هذه الآراء ما أن تصور الشخصية وتكونها حتى تنطوى تحتها وتظهر الشخصية الروائية وتتجسم وتصبح الآراء نتاجا لها • وهذه مسألة لن يتاح لى أن أظهر منها أكثر من ذلك ، فهى تحتم قراءة الرواية كاملة لا ينقصها حرف •

ولو ان كاتبا غير هكسلى ، أو لو ان كاتبا لا تشهد مؤلفاته غير القصصية بعلم زاخر وثقافة عريضة ، هو الذى كتب هذه الرواية لأتهمه كل من يقرأها بأنه لم يكتبها الا ليتباهى بما يعرفه وليوهم الناس بأنه العالم العلامة • فهى تمتلىء بالحديث عن •• عن كل شيء فى الواقع، الادب، الفلسفة ، الفن ، الموسيقى ، الدين ••الخ، بل ان فيها جملا وفقرات بالفرنسية والالمانية والايطانية واللاتينية • ولكن هذا كله يغتفر فى رواية يذكر فيها مؤلفها انها رواية آراء •

ولا يمكن أن نأخذ عليها ـ كقراء ـ الا انها رواية لا يحتملها كل قارىء • هذا بخلاف ملاحظات صغيرة أخرى ، منها مثلا أنها ـ وقد نشرت سنة ١٩٢٨، عندما كانت بريطانيا العظمى ما تزال عظمى ـ تظهر فيها نعرة الانجليز كما عرفناها فى هذا العصر ، ففى الفصل السادس نرى فيليب كوارلز وزوجته وهما يتعشيان لدى مستر سبترام الهندى ، فى بومباى • والمؤلف يظهر الرجل الهندى ـ رغم انه عضو فى البرلمان ـ بمظهر الرجل الذى يقرأ ولا يفهم ، ويتحدث بلا هدف ، ولا يلقى من فيليب سوى الموافقة التى تحتمها اللياقة أو مجاملة الضيف لمضيفه• وكلنا نعرف ان السياسيين الهنود من أكثر الناس ثقافة • وفى الفصل الثامن عشر يصف المؤلف وصول كوارلز وزوجته الى بورسعيد عابرين قناة السويس فى الطريق الى انجلترا ، ويقول ان الماء ـ فى الميناء ـ كان قذرا ، وان الحر كان فظيعا والجو مليئا بالغبار • وأنا شخصيا من أبناء هذه المدينة وعشت فيها طويلا بل اننى كنت بها فى هذا اليوم الذى زارها فيه المستر فيليب كوارلز والسيدة الينور زوجته ـ وأنا واثق تماما ان الجو لم يكن كذلك لأن جو بورسعيد لم يكن كذلك فى اى يوم من عمرها • فهى محاطة بالمياه من جميع الجهات ولا يأتيها الغبار ولا الحر الشديد من أى جهة • كما ان وصف المؤلف لبائع متجول هناك ـ فيما عدا انه يتحدث كل اللغات ـ لا يدل ، الى جانب ذلك كله ـ الا على انه يريد أن يستهوى قراءه بما عهدناه عند الغربيين من الهلوسة عند الحديث عن الشرق • والماء فى ميناء بورسعيد لم يكن قذرا أبدا وكان به نادى سباحة انجلو فرنسى وقد استحم فيه المستعمرون زمنا طويلا ، وكان قذرا من هذه الوجهة فقط • ومن ذلك أيضا حكاية لوسى عن نساء تونس وكيف انهن كن يتفرجن عليها كأنها زائر من كوكب آخر ويعجبن لنحافتها وعدم وجود عيال معها • مثل هذه المسافرة الارستقراطية كانت ـ حتى فى هذا العصر ـ تدعى الى بيوت المتحضرات من الشرقيات• مثل هذه الاشياء ـ فيما أظن ـ تهم قارىء القصة أكثر مما تهمه أقوال رامبيون فى ص ٤٠٧ عن الدوافع الانسانية والسلوك الانسانى وفى ص ٤٠٢ عن الوجود وأثر نظريات النسبية والكوانتم وغيرها من الكشوف العلمية التى كانت جديدة فى هذا العصر • ممتعة ما فى ذلك شك ، ولكنها ليست قصصية •

٩ ـ الخلاصة :

نخلص مما سبق الى انه اذا كان تعريف رواية الآراء كما أورده هكسلى تعريفا صحيحا ، واذا كانت هذه الرواية نموذجا صادقا لرواية الآراء ، فان هذا المثلث : الشخصية والحدث والرأى سيظل ثلاثيا متبادل التأثير ، آخذا فى الشد والجذب اذا كان للرواية أن تكون عملا قصصيا • وحتى اذا عمد المؤلف الى صب شخصياته وحوادثه فى قوالب الرأى ، فان آراء كل شخصية ستعود فى النهاية تابعة لهذه الشخصية ونابعة منها ومتمشية معها ، وكذلك الحوادث ! وأميل الى الاعتقاد بأن رواية الآراء ـ اذا كان حتما لكل رواية أن تكون رواية حدث أو رواية شخصية ـ تدخل فى باب رواية الشخصية• ولعل هذا هو ما قصد اليه المؤلف عندما قال «الى أقصى حد ممكن» فى تعريفه ان آراء سباندريل كما تأتى فى الرواية ، وجريمته كما تأتى فى نهايتها كلاهما نابع من شخصيته كما وصفها هو نفسه عندما تحدث عن سخف فكرة العمل ، وكما وصفها زوج أمه فيما تقدم •

قصة قصيرة

مشهد من وراء السور

بقلم : عز الدين نجيب

١

اختطفت الومضة كل الأبصار • تجمدوا في أماكنهم : كل من في البحر أو بالشاطيء • وجوههم نحو السماء ، أكفهم فوق عيونهم •

كانوا هناك! آلاف الاجساد العارية المترهلة، التي أتت منذ الصباح ، لتلهو ، بلا حائل — حتى من شماسي البحر — بينها وبين هذه الشمس السخية• أصبحوا فجاة مجرد بقع صغيرة مبعثرة، كعقود شاحبة انفرطت في كل اتجاه • عند الرءوس السوداء تضيء آلاف الشطفات الصغيرة، من لمسات الشمس فوق الأيدي التي تحمي العيون •

وكانت هناك ؛ الكتلة الصغيرة المستطيلة الداكنة ، اللامعة أحيانا ، السابحة في الفضاء بغير صوت ، الدائرة حول نفسها كالبريمة ، المتجهة الى الجنوب والى أسفل ، ببطء ، لكن باصرار •

رغم ظل الأكف الاسود ،فقد كشف كل وجه عن شيء ما ، ابتداء من التساؤل حتى الهلع ، واختلطت الصيحات بالهمهمات •

— انه يتجه نحونا •• سفينة فضاء •• صاروخ ذري ؟•• ياماما !•• يرسل اشارات ضوئيه •• هذه انعكاسات الشمس•• اغطسوا• اغطسوا قبل أن يحصدكم جميعا !•• فال الله ولا فالك !•• وجهه شؤم !•• ياحفيظ !•• هذه من علامات الساعة !•• الفاتحة !•• أعلنت الحرب •• تشهدوا على أرواحكم !

اخترقت الطنين المذهول صيحة واثقة :

— انظروا الى سرعته ودرجة ميله • مستحيل أن يصل الى الارض قبل مئات الاميال •

سرى أثر الصيحة بينهم كالسحر، استرخت الاعصاب المكهربة ، وأصبح من حق أعضاء الجسم أن تشعر بالآلام الطبيعية للوضع المرهق الذي اتخذته ، بل ان تتحرك في كل اتجاه بلا حرج • اتجهت الاقدام نحو الماء البارد ، ترطب الجلود الساخنة من لسعة الشمس ، وتداعب أسنه الموجات الناعمة وهي تسعى لتلعق رمال الشاطيء • اندفعت الأجساد العاريه ، بتحرر تام من تسلط أي خطر لتغوص في الماء تنثر الرذاذ، أو لتحتضن رءوس الامواج الشرسة • وعادت الحياة شيئا فشيئا الى بحر الصخب المتجمد ، ولم يعد هناك أحد تقريبا يقف متطلعا الى الجسم الغريب ، او حتى يذكر عنه أي شيء •

٢

كان السور يمتد على طول البلاج الضيق اللانهائي الطول ، من خلف صف الكبائن الحجريه المتلاصقه ، ويحجب تماما ما وراءه من بنايات المدينة • على طراز أسوار مدينة قايتباي، أحجاره كبيرة خشنه ذات نتوءات ، تتخلله فتحات متباعدة رأسية حادة ، تبدو كفتحات بنادق أو نبال الرماة في العصور الغابرة • في أماكن غير قليلة منه آثار تهدم وتجريح ، بعضها حديث وبعضها يرجع الى حقب بعيدة ، لكنها جميعا آثارا سطحيه لم تستطع أن تنال من رسوخه وتماسكه • لونه يجمع بين الرمادي الفاتح والاصفر الطيني والبني المحروق • في بعض أجزائه يبدو كل لون من هذه الالوان مستقلا ، وفي أجزاء أخرى تبدو ممتزجة ، كثيفة أحيانا شفافة أحيانا أخرى • وقد اعتاد أهل المدينة — من أبناء الطبقة الوسطى خاصة — على الاستحمام في هذا الشاطيء منذ طفولتهم ، دون أن يعرف أحد — أو يسأل — متى بني هذا السور ومن بناه ، فنادرا ما تقع عليه عين أحدهم ، بفضل التعود ، كما أن تسديد النظر اليه يستلزم رفع العيون في اتجاه رأسي، وهو ما يعرضها في معظم الاحوال للضوء الشديد الذي يغشيها •



٣

حين تجمد بحر الصخب محدقا فى السماء ، لم يكن هذه المرة بفعـل ومضة الصلب القاسية تحت الشمس ، بل كان الصوت هناك ، فجأة ، وكانفجار كونى ، زلزل أركان السماء والارض ٠ للحظة ، للحظة واحدة ، كانت عيـونهم جميعا عليها ، على الرأس السـوداء اللامعة ، المندفعة نحوهم بغتة ، ومن الخلف ، ككل المخادعين ، بكل جموح الكراهية أو غضب النقمة ٠

مدببة القمـة ، مجنـحة بعشرات الرؤوس الصغيرة السوداء ، ملتفة حول نفسها بحلزونية ، مفرعه للهواء من حولها ، صانعة فى الجو والبحر والشاطىء دوامات تفح بشبق مجنون الى ابتلاع الاجساد العارية ٠٠ لحظة واحـدة ملأت عيونهم وقلوبهم ، لمئات السنين القادمة ، بكل ملامح هذا الجسم الاسطورى ، وفى اللحظة التـالية كانوا قد بدأوا النضال المستميت ، للفرار من جاذبية تلك الدوامات ، ومن الهول الوشيك الانقضاض عليهم ، تطاردهم ولولة صـوته البشـعة ، فى محاولتهم للفرار كانوا يصطدمون ، ويتهـاوى البعض من التزاحم والهـلع ، فيـدوس عليهم الآخرون دون أن يسمعوا صرخاتهم ، أو دون ان يبالوا بها ٠ تندفع الجمـوع تجرى على امتداد الشاطىء ، وتعود متخبطة لاهثة لا تعثر على مخبأ يحميها ، حبيسة فى الشريط الرملى الضـيق ، المحصـور بين السور الحجرى الشـاهق وبين البـحر ٠ فجأة تذكر بعضهم الكبائن فاندفعوا اليها ٠ وجدوا جميـع أبوابها مغلقة ٠ بكل ما أوتوا منقوة انهالوا عليها يحطمونهاويقتحمونها٠ فوجئوا بأن داخل كل واحدة رجـل وامرأة على الأقل ، عاريين تماما ٠٠ للحظة بهت الجميع ٠ العشاق والمقتحمون على السـواء ، وفى اللحظة التالية حدثت ردود فعـل مختلفة من كابينة الى أخرى ٠ بعض العشاق استشاط غضـبا وراح يسب المقتحمين الغوغائيين ، ولكى يضعوهم امام الأمر الواقع اسـتأنفوا عملية الجنس على مرأى منهم ، مما اضطر الآخرين الى أن يطرقوا برءوسهم ويخرجوا فى صمت ، أو أن ينتزعوا العشاقعنوة ويشتبكوا معهم بالأيدى ٠ والبعض الآخر صدمه هول المفاجأة وسحقه الخجل فاندفـع خارجا من الكابينة عاريا متصببا عرقا ، لتحتلها الجموع فى الحال ٠

لم تمض لحظات حتى كانت الـكبائن الضيقة قد تكدست فيها الاجساد المرتعدة حتى السقف٠ ارتفعت من أسفل صرخات الاسـتغاثة والشتائم النابية وأنين المهروسين تحت الاقـدام ٠ اختنق الهواء واستحال التنفس ٠ أصـبح مؤكدا انهم سيموتون جميعا لو مرت لحظات اخرى على هذه الحال ٠

وجد الجميع أنفسهم مرة أخرى ملفوظين على الشاطىء ، يتخبطون ذاهلين ، أكثر انهيـارا ٠ أصبح الشريط الرملى الطويل ، عقدا مكتظا بعدد هائل من الحلقات الادمية الصغيرة ، تدور حول نفسها فى رقصة همجية ، يحـاول كل شخص فيها أن يدفن رأسه فى بطن جاره أو بين فخذيه، فيركله الجار بقسوة ، ويحـاول أن يفعل نفس الشىء مع جاره الآخر ٠ تزداد ولولة الصـوت الكريه ، ويشـتد عنف الدوامات الهوائية التى يخلقهـا الدوران الحلزونى للجسم الغريب ٠ يسـتبد العجز بالآلاف ، فيلقون بأنفسهم على الرمال يحـاولون أن يدفنـوا فيها رءوسهم ٠ يندفع البعض الآخر الى البحر يلقى بنفسه بين الامواج يحتمى فيها ، وحين يشرفون على الغرق يرفعون رءوسهم الى أعلى ، فتصفع عيونهم الكتلة الوحشية السـوداء المتعـددة الرؤوس ، التى أصبحت الآن هائلة الضخـامة لشدة قربها من



الارض ، فيغطسون من جديد ، بعد أن يأخذوا من الهواء قدر ما تستطيع صدورهم اختزانه ، محاولين التغلب على الاحساس الذى بدأ يسرى فيهم بنعومة ، بأنهم لن يخرجوا من البحر الى الأبد ٠٠



٤

عندما رفعوا رءوسهم مرة أخرى لم يكن هناك غير الصمت ، ذلك النوع الكونى من الصمت ، الذى يملك حضورا مستقلا لا تجسر أى قوة على خدشه ٠ أيقنوا للحظة أنه الموت ٠ لكن بعد الشهقة الاولى الطويلة التى ملأت صدورهم بالهواء ، وصفعة اللون الازرق الممتد ، والبقع البنية التى تتحرك فى بطء شديد ٠٠ استبدت بهم الفرحة الجنونية التى لا تحدث للانسان غير مرة : انهم أحياء !٠٠ وقبل أن يندفعوا ليصرخوا أو ليحتضنوا بعضهم بعضا أو ليفعلوا أى شىء حتى لا يختنقوا بثقل الفرحة العاتية ، تسمروا مشدوهين : كل من فى البحر أو على الشاطىء ، رافعين وجوههم الى السماء ، مظللين بالأكف عيونهم ، يبحثون عن الجسم الغريب ٠٠ لم يكن له وجود على امتداد الابصار !

ــ لقد سقط فى الجانب الآخر !

قالها أحدهم ٠ التفتوا جميعا بحركة واحدة ٠ واجههم السور ، شاهقا صلدا وساخرا ٠ تعلقت عيونهم بالفتحات الطولية الضيقة ٠ بدأوا يفكرون فى كيفية الوصول اليها ٠ انفض أغلبهم شيئا فشيئا وراحوا يحتفلون بالنجاة ٠ انهمك البعض فى تضميد جروحه التى سببها الزحام ٠ انشغل البعض الآخر فى البحث عن زوجه أو ابنه أو صديقه ٠ استأنف الآخرون اللعب والاستحمام ٠ لكن بقيت ثمة جماعة يشغلها مصير الجسم الغريب وفى أى مكان من المدينة سقط ، ويفكرون فى وسيلة للصعود الى فتحات السور للنظر منها الى الخارج ٠ اهتدوا فى النهاية الى وسيلة وشرعوا حالا فى التنفيذ ٠

لم تمض لحظات ، حتى كان قد أقيم تحت كل فتحة من فتحات السور طابور بشرى ، مكون من خمسة رجال يقفون فوق أكتاف بعضهم البعض ، كطوابير النمل ، يستطيع من على قمته أن ينظر من الفتحة الى الخارج ، على أن يتبادلوا المواقع ليتمكنوا جميعا من مشاهدة ما حدث ٠

لم تجد طلائع المتفرجين شيئا مثيرا يستحق أن يحكى ، لم يكن ثمة أثر لانفجار ، وكان الهدوء يخيم على طريق الكورنيش خلف السور ، وعلى المتنزه العام من ورائه ، حيث كانت تستلقى فيه مجموعة كبيرة من الاهالى ، يبدو أن معظمهم من الباعة المتجولين والشحاذين وعمال السيارات بملابسهم المشحمة ٠ وقبل أن ينزل المتفرجون فى خيبة أمل ، تنبهوا لملاحظة أحدهم :

ــ أنظروا ٠٠ انهم يبدون كالقتلى !

دققوا النظر فيهم لفترة ، فلاحظوا أنهم فعلا يختلفون بشكل ما عن أولئك الذين ينامون فى الحدائق العامة وقت الظهيرة ٠ ربما كان الاختلاف فى طريقة استلقائهم على الارض ، فهى تبدو انطراحا أكثر منه استلقاء ٠ فالأذرع مطوحة بعيدا عن الاجسام ، والسيقان منفرجة أكثر مما ينبغى ، وبعضهم ممن يسندون ظهورهم على الاشجار الصغيرة ، تميل رءوسهم ميلا مبالغا فيه فوق صدورهم ٠

صاح أحد المتفرجين من داخل احدى الفتحات .

ــ لكن لا أثر هناك لدماء أو حروق ٠

قال آخر من فتحة بجواره :

ــ ربما ماتوا من الصدمة أو أن الجسم الغريب أطلق عليهم غازات سامة ٠

ــ لو حدث ذلك لكان أصابنا أيضا ما أصابهم ، فانه لا يفصلنا عنهم غير خطوات ٠

ـ لكنني واثق أنهم ليسوا أحياء على أي حال ·

ـ انني أحسدك على هذه الثقة يا أخ ·· لكني أنصحك بأن تركب أولا نظارة طبية حتى تستطيع التمييز بين الميت والنائم ·

ـ اذا تجاوزت عما في كلامك من اهانة ، فانني أستطيع أن أقول لك انني ما بنيت حكمي الا على ما أملك من بعد النظر ، وهو ما أظن أنك لا تملك منه شيئا !

ـ في الواقع أنت لا تملك الا شوية ألفاظ ، بينما قلت أنا رأيي على أساس معرفتي الدقيقة بأوضاع هؤلاء الناس في النوم أو الموت ·

ـ ليس هـــذا هو المهم ، المهم من أي زاوية تنظر اليهم ·

ـ يا أخي أنت جعجاع وخلاص !

ازدادت حـدة النقـــاش بينهما حتى تدخل الزمـــلاء الآخرون عند بقية الفتحات ، وسرعان ما انحاز بعضهم الى من يرى أن أشخاص المنتزه قتلى وانحـــاز البعض الآخر الى من يرى أنهم نائمـــون · تعالت الضجة في أعلى وتطايرت الشتائم · حاول بعض ثالث تهدئة الموقف قائلا ان أشخاص المنتزه في حالة غيبوبة ، وهي درجة بين الحيـــاة والموت · لم يخفف ذلك من حدة الخـــلاف · اضطر زملاؤهم الذين يحملونهم الى الاحتجاج والتهديد بالقائهم ليأخذوا فرصتهم في الفرجة مثلهم · بدأت الســــلالم البشرية في الاهتزاز ، وأصبح من المتوقع حدوث كارثة ·

فجأة ارتفع دوي لأجراس مجهولة المصدر ، قطعت ذلك الصمت المريب في الجانب الآخر ، أخذت ضجتها ترتفـــع تدريجيا ، لكن بعنف · صمت الجميع في ترقب · بعد لحظات شـاهدت طلائع المتفرجين في نهاية طريق الكورنيش عربة مطافيء حمراء تقترب ، وفوقهـا جنـــود الاطفاء بملابسهم الداكنة وخوذاتهم اللامعة ، في أعقابها ظهرت عربة الاسعاف تلهث للحاق بها · كانت ضجة الأجراس من القوة بحيث شدت انتباه كل المصـــطافين · بدأوا يتجمعون مهرولين ، وهم يســـألون بأصـــوات عالية عما حدث ، ارتفعت صيحات الظفر من طلائع المتفرجين ، ممن يرون أن المنطرحين في المنتزه قتلى ؛ استنادا على حضور الاسعاف والمطافيء لانقاذ ضحايا الجسم الغريب، وانضم اليهـــم بالطبع من يرون أنهم في غيبوبة نتيجة للصـــدمة ، وصرخ الذين ينتظرون دورهم في الفرجة من الغيظ ·

كانت العربتان في تلك اللحظة تمران تحت أبصار المتفرجين ، أمام المنتزه تماما ، وأجراسهما تجلجل بعنف · توقـــع الجميع أن تتوقفا لنقل المصابين ، لكنهما اندفعتا في طريقهما، والخوذات النحاسية تبرق فوق رءوس الجنود ؛ وملابسهم الثقيلة يطوحها الهواء الى الخلف ، وهم يندفعون الى الامام متشـــبثين بالعربة ، ووجوههم تعكس الصرامة والنبل كفرسان أسطوريين · تجـاوزت العربتان المنتزه مخلفتين وراءهما دوي الاجراس· خيم الذهول والحيرة من جديد · ارتفعت صيحات الشماتة من الفريق الذي يرى أن أشخاص المنتزه نائمون فقط · صاح رجل من الفريق الآخر وهو يكاد أن ينفجر من الغيظ :

ـ يا ناس · حتى لو كانوا طرشا لصحوا على دوي هذه الاجراس !

ودب الخـــلاف من جـديد ·· وازاء حدته البـــالغة ، بدأت طوابير الرجال الرأسية تنقـل تهديدها فعلا الى حيز التنفيذ ، فأخذت تتململ في وقفتها حتى اهتز توازن الجميـــع · انطلقت الصرخات· رضخت طلائع المتفرجين للأمر الواقع، وبدأوا يهبطون ليعطوا الفرصة لزملائهم ، لكنهم حينما نزلوا فعلا ؛ لم يجد هؤلاء لديهم حماسا لأن يحتلوا مكانهم ، ربما كان التعب قد نال منهم مما يجعلهم الآن أحوج الى الراحة ·

كانت جموع المتفرجين المترقبين في أسفل، ممن شد انتباههم دوي الاجراس ، قد تفرقوا كل الى ما كان مشغولا به · ولبعض الوقت استأنفت طلائع المتفرجين مناقشتهم بعد أن نزلوا، وحاولوا أن يجـــذبوا حولهـــم بعض المؤيدين من عامة المتفرجين ، لكن لم يكن عند أحد الحماس لذلك، وسريعا ما فقدوا هم أيضـــا حماسهم وانتشروا يلهون كالجميع · واستأنف بحر الصخب نشاطه كما كان في البداية، حتى الكبائن أغلقت أبوابها من جديد على أصحـــابها العشاق ·· وكان دوي الاجراس مازال يتردد صداه في أرجاء المدينة··

دلالة الرؤية

فى العالم القصصى ليوسف إدريس

بقلم: عبدالرحمن أبوعوف

جسدت كتابات (يوسف ادريس) من زمن بعيد ، ولحد ما، مجد المدرسة الواقعية الاشتراكية المجهضة ، فى أدبنا الحديث ، كان الابن الشاطر من حيث تفكيره ومواهبه والتزامه البحث الحار عن الخلاص، ويمكن اعتبار آثاره فى تلك الفترة آثارا انتقادية مفعمة فهما ، تحمل عبء وجدان متنبه وصارم وتبدو كأنها تنحنى وهنا تحته ·

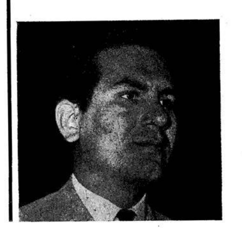
وان أسهام هـذا الكاتب فى القصة بل فى المسرح ، ليعتبر اسهاما هاما له سموه ، بجانب كونه احدى القضايا الفريدة لجيلنا ، لقد أراد أن يكون قاضى الامل والتمرد والعنـف الجماعى ، ويبدو انه فهم قبل غيره ان الادب لم يعد يمكنه أن يكون لعبـة ولا وثيقة ، كذلك كانت آثاره الاولى ، آثار طـاقة ونشـاط والتزام ، وحرية ووجدان ، كانت قانون عمل انقـاذ الى مفتـاح حياة ، فمهدت لنـا الطرق التى نواصل شقها ، وربما ساعدتنا على توسيعها ، بيد ان هذه الاعوام الاخيرة أتاحت له فرصة مصالحة عامة ·

ولنحدد معا ما نقصده فى البداية بالاعـوام الاخيرة ، بجـانب ما هو أسـاسى فى اعتقادنا بالنسبة للفنان ، وهو الوقوف وجها لوجه أمام وجدان مهمـل ، وعاجز وأمام واقع تاريخى فى مرحلة الصنع تمسه رياح التغيرات العنيفة، واقع يبدو صامتا ومرهقا ، ولا شـك ان كل ابداعه القصصى والمسرحى بعـد مرحلته الاولى يريد أن يتجاوز التشوش الاولى وأن يجـد معنى مقبولا للحياة ، غير انها محاولات اختارت الذهاب الى آخر هذا التشوش ، محاولات غريزية بعيدة النظر الى الدرجة القصـوى المفرطة ، تتكبل ثم تتـوثف بازدواجها ، قوية وضعيفة على الرغم من دقتها ، ينعشها نفس عميق ، خلاق ، تتبدى فى معظمها كأنها لا أعضاء لها كالماء المتأهب لاتخـاذ جميع الاشكال ، انهـا فى النهاية آثار خاصة عصابية تعانى من طبيعة حواشى الحياة المصرية ، غير انها مثقلة بالشمول وبالجوهرى أكثـر من آثار أخرى فى قصتنا المعاصرة ·

وقد نلمس صدق هذا الانطباع الاولى مبلورا لحد ما فى مجموعته القصصية الاخيرة (النداهة) وفى مسرحيته الاخيرة أيضا (المخططين) ، بل ربما يمكن الاشارة هنا لبعض أعمال مسرحية وقصصية سابقة (كالفرافير ، والمهزلة الارضية) ومجموعة (لغة الآى آى)

ان بعضا هاما من هذه المحاولات الاخيرة يلتزم ذات البـحث عن أسلوب جديد ، ان نـوعا من الانتقـال يتهيأ مـع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة ، وما تستهدفه أساسا هذه الدراسة هو محاولة تلمس تصور فكرى وجمالى لسمات وطبيعة واتجاهات تجربته الابداعية المتجددة بتجدد هموم الواقع المعاش والمتحققة بشكل أو بآخر فى بناء عالم متخيل يوازى ويتخطى وينقد الواقع المصرى فى المستوى الانسانى ·

والقـاء نظرة عامة على المحـاولة القصصية الاخيرة «ليوسف ادريس» فى المجموعة القصصية (النداهة) وأيضا (لغة الآى آى) تجعلنا نشعر شعورا عميقا بان هذه الحـوادث الارضية التى



يصور لنا تشابكها ليست سوى رمز لواقع أكثر الواقع الا جزئيا ، اذ لا نلمس منها سوى مظاهر عنيفة وغامضة لمأساة تجرى فى عالم آخر ، فكأن خفاء ، فمعظم مشاهد ووقائع قصص مثل (المرتبة المقعرة ، والنقطة ، والعملية الكبرى ودستور .. ياسيدة) معظمها مهما بدت حاضرة وفاعلة لاتشبه كل شيء فيها يسبح فى نور لا نرى مصدره ، يصبح الاحساس القاتم بالذبول ، والتآكل ، والعقم حتى الموت ، نبض جسده قصة (المرتبة المقعرة) فزمن سرد القصة يفرض ذاته هنا كأنه نسيج الحياة ، ان صوتا غريبا لشخص ما يرقد فوق (مرتبة ناعمة وفخمة) يردد تساؤلا واحدا غريبا لزوجته (الواقفة أبدا بجوار النافذة) هل تغيرت الدنيا ؟ ، وثمة اجابة واحدة باترة تتردد بايقاع رتيب ، تأتى بعد يوم وبعد اسبوع ، وبعد شهر ، وبعد عام ، (لا لم تتغير ..) ويضعنا راوية قصة (النقطة) من البداية فى حضورمتوتر لاهث يحلم بالانتظار والتوقع الدائم ، وباقتدار شاعرى وتركيز موح ، وعبر لغة وعبارات غير يقينية وذات ايقاع ، يرسم ويشكل الكاتب فى مستوى الاحتمال ابعاد المكان وظلال المشهد (شريط حديدى طويل ، منحنيا انحناءة قوس عظيم وكأنه القوس الذى تفتحه لتضع داخله ثلاثة آلاف مليون انسان سكان الارض بحياتهم وهمومهم ، وكل ما دار بخلدهم منذ ان كانوا مضع كائنات الى أن أصبحوا آلاف الملايين) ، وغير بعيد شجرة فى حالة خريف دائم ، شجرة ومساحة ، تلك التى تكون دائرة الافق تتسع اذا وقفت ، وكلما علوت اتسعت حتى لكأن باستطاعتها أن تشمل ـ لو أمكنك العلو الكافى ـ الدنيا بأسرها ، وتبدو اللوحة البصرية بكل ظلالها هنا متنامية ومتحركة فهى اطار لسيل منهمر من أحاسيس وتصورات متشابكة ، وربما يصبح محورها المحسوس ـ انتظارا لقطار غريب ، رغم ان البقعة ليست محطة ولم يشاهد من قبل قطارا يعبرها وليس هناك سفر ، لا شيء سوى قضبان صدئة صدأ سميكا استحال من طبقة الى قشرة) ومن تتابع معطيات المشهد الخارجي وعناصر البيئة الى وجدانات تطل على وقائعها ، من العالم الخارجى الى طوايا شخصية الراوية المستترة ، تستمر حركة جائشة هى التى ترقم ايقاعات الموقف القصصى ، بحيث يصبح (النحن) لا (الانا) هو جوهر المعنى بكل شموله ورحابته ، والذى تهمس به فى توهج كلمات تستفز فينا قلق التململ والتوقع والاستماتة لعبور ركود دائم قاتم نعيشه ، يتجسد هذا الحلم على لسان الراوية الغارق فى خواطره والمحدق عبر الافق (اننى لا أنتظر القطار لأركبه ، انما فقط أنتظر اللحظة التى فجأة ، تماما لا بد أن تكون فجأة تظهر راس القطار من كوة الافق سوداء فلتكن ولكن لا بد أن تظهر ، تنبثق فجأة فيدق قلبى هلعا أو رعبا أو فرحا وأوجد وأعيش أشعر اننى لأول مرة حى ، واننى أعى الوجود ، غير مهم بعد هذا أن تستحيل النقطة المفاجئة الى شرطة والشرطة الى خط والخط الى جسد القطار ، غير مهم أى شيء المهم هو ذلك الظهور المفاجىء المروع للنقطة) .

ولنرجىء الآن اغراء الاستغراق فى التفصيلات العديدة المكونة لابعاد غاية فى الثراء الوجدانى نلمسها متنامية ، من قصة لقصة ، فى هذه المجموعة ، بل يمكن الاشارة هنا لقصص مجيدة نشرت أخيرا فى الاهرام ومجلة (المجلة) (كالخدعة وحمال الكراسى) وكلها يعطينا لحد ما الخيط السرى الذى ننسج منه تصورنا لجوهر التجربة الابداعية المعاصرة (ليوسف ادريس) فكل هذه القصص الاخيرة بالذات تثير أكثر من غيرها ، بحثا فى نزعات الانسان واستفهاما عن مصيره ، وربما تصبح أيضا دائرة مغلقة لرؤيا تلون بشتى الالوان كل شيء تمسه .

وتجنبا لأى اسقاط نقدى متعسف نلوى به عنق (المجازات الرمزية) البارزة والجريئة فى نسيج قصص مثل (العملية الكبرى ، والخدعة ، وحمال الكراسى ودستور ... ياسيدة) والمستهدفة

أساسا بلورة خلاقة وواعية لمشاعر القلقلة والانهيارات غير الملحوظة التى عاشها الوجدان المصرى عقب (أزمة ٥ يونية) بكل ظلالها القاتمة، تجنبا لكل ذلك سنحاول دراستها فى علاقتها بأعماله السابقة المتتابعة فى شكل مراحل نوعية لكل منها سماته المميزة جماليا وفكريا ، غير انها ككل موحد تشكل فى النهاية محصلة قوى مختلفة ، فهى اجابة جمالية على مجموعة الاسئلة التى يطرحها على الفنان كل من عصره ووسطه العائلى والاجتماعى والدينى والثقافى أيضا ووضعه الشخصى .

ولقد قدم الفنان اجابته عبر مرحلتين متداخلتين يمكن وصفهما وفى اطار التحفظ بمرحلة الواقعية الاشتراكية ، ومرحلة ثورة ما بعد الواقعية الاشتراكية ، ويمكن أن نسجل هنا قوله فى أحد أحاديثه الادبية (بمجلة حوار) بعد أن حدد مسئوليته كخالق بضرورة تخطى مرحلة التأثر بتشيخوف وجوركى والتمرد على المواصفات الجاهزة لقصص عبرت عن عصر انقضى ، يقول ، (يوسف ادريس) اننى أبحث عن رؤية جديدة ، غير انها فى الحقيقة امتداد لرؤياى السابقة الى مدى ربما أبعد ، ربما أعمق ، ربما أشمل ذلك الامتداد الذى ربما جعل من الظواهر المتفرقة ظاهرة واحدة مترابطة ذات قانون ، وربما جعل من الظاهرة التى كنت أراها محدودة ظاهرة أشمل وأعم ، حتى لتأخذ شكل القانون العام معنى ذلك هى مرحلة يلتقى عندها الواقع الخارجى كما أحسه بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربى ، بالرغبة فى الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة ، تمتزج هذه العناصر الثلاثة لتكون ما اسميه بالعالم الفنى الموازى للعالم الموضوعى ولكنه لا يخضع لقوانين لانه يملك قوانينه الخاصة وقيمه الخاصة) .

لقد نبعت كتابات (يوسف ادريس) الاولى فى اطار مرحلة المد الثورى لاستكمال مهام الثورة الوطنية وساهمت بصدق مع جهود أبناء جيله: يسرى أحمد ، وصلاح حافظ ، والشرقاوى ويوسف حلمى ويوسف الشارونى فى صياغة فجر الثورة الاشتراكية التى كان وما زال مجتمعنا يحملها فى أحشائه ولقد انعكست كل تناقضات الواقع المصرى فى تحولاته على وجدان هذا الفنان فعكست أعماله الاولى رؤية واعية تدرك الصراع المستمر فى حياتنا بين الجمود والحركة بين الآلية والوعى ، فالعمل ونظم المجتمع وكافة ما ينتج عنها من روتينية يميت فينا الوعى بالحياة لكن طبيعتنا كاحياء لا تتلاءم أبدا مع هذا الجمود ومن هنا تريد أن تنقض عليه وتريد أن تستعيد وجدانها الحقيقى بالواقع ، لذلك حاول الكاتب أن يقدم لنا رؤية جديدة لواقعنا عن طريق عمل فنى ما او تعيش تجربته حتى تتفتح جوانب الواقع التى كانت أشبه بتراكم آلى فى المكان ونحن تحت سطوة العمل والروتين .

ونشير هنا لمجموعة القصص التى أقامت عوالم رحبة تمتلىء بالحيل والأعاجيب ، والتى تضمنتها مجموعات (أرخص ليالى ، وجمهورية فرحات ، وقاع المدينة ، وحادثة شرف ، والبطل وآخر الدنيا والعسكرى الاسود ، ويمكن أن نضم اليها روايات الحرام ، والعيب ومسرحيات ملك القطن وجمهورية فرحات واللحظة الحرجة) ويسيطر على بناء هذا العالم المتخيل رؤية جدلية تؤمن بالترابط بين جزئياته المبعثرة وتكتشف قوانين التغير الذى يحكمه ، لذلك أصبحت عملية الخلق الفنى لديه تدور حول تشكيل خامة الواقع المصرى بالربط بين عناصره المتغيرة والاحتفاء بالحركة واشاعة ايقاعها المستمر وكل ذلك حول الواقع العادى الى واقع محلل واع ومصقول واقع أكثر رحابة وغنى من الواقع نفسه .

ويصعب هنا الالمام بعديد اللحظات الانسانية الدافئة التى اختارتها عدسته الحادة وتغلغلت فى أعماقها ، ونشعر بالحيرة وسط العديد من نماذجه المقطرة من حيوات بسيطة حالمة ومسحوقة فى دوامة الصراع اليومى لقد عالجت هذه الموهبة المنهومة بالحياة قضايا الجنس والموت والتمرد والانسحاق والامل وأحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصرى فى صراعه الاخلاقى والاجتماعى ووقفت أمام معانى كلمات لها وقع السحر والرعب (كالعيب والحرام والشرف) وتسللت لعوالم شفافة كلها بكارة ونقاء فى مجموعة قصص عن حياة الأطفال (كآخر الدنيا، هـ ــ هى لعبة ولأن القيامة لا تقوم وصح) ومع ذلك فهذه الملحمة من الاحساس لها تناقضاتها فرغم قدرة هذا الكاتب على الاستيلاء على ذهن القارىء واجباره على الانغماس فى قلب الموقف الذى تعيشه نماذجه ومعرفة أين الوتر الذى يعزف عليه المقدمة التى تستولى على الانتباه ؟ رغم كل ذلك فالمحير والمثير هو فقداته أحيانا لهذا الوتر، فكثيرا ما يتوه منه الموضوع وبالتالى تختلط الادوات التعبيرية بعضها ببعض ، ويصبح مباشرا وساخرا من ضعف الانسان رغم مشاركته آلامه وبين السمو المتالق النادر وبين الانهيار المعتم الغث فى كثرته ، بين البناء المتماسك المتقن

والاضطراب واللهوجة كثيرا ما نصفى الشحوب على سحر عالمه ، فثمة كلمات ولغة منحوتة بموسيقية عذبة مشحونة بالظلال والمعانى المتعددة وثمة أيضا وفى نفس الوقت كلمات رخيصة مفرطة فى عاميتها تتراكم بلا أداء درامى، ان المزعج هنا اننا أمام خيال متأله يغامر باحتواء كل ما ليس تحت سيطرته من واقع غير محدد ومن زمن لا ينتهى.

وقد يبهرنا العالم القصصى الرحب المقدم هنا عن تقصى عدة عوامل متصارعة كانت تلعب دورا رئيسيا وراء ما نجده فيه من سمات متماسكة وأخرى ممزقة فى المستوى الفكرى والجمالى رغم دورانه أبدا وبحساسية حول هموم الحياة المصرية فى سيولة وزخم الريف المصرى وأيضـا المدينة فلا جدال انه كان صادقا فى قوله أكثر من مرة وخلال أكثر من حديث وفى كتابه (بصراحة غير مطلقة) لا جدال فى صدق قوله بأنه (انجذب) ومارس كتابة القصة القصيرة قبل أن يشرع فى تكوين أرضية ثقافية صلبة، أو يمر خلال مدارسها العالمية ويتابع انعكاسها على تاريخ القصة القصيرة المصرية ، لقد كانت الكتابة بالنسبة اليه احدى أشكال التعبير والخلاص والبحث عن طريق متمم لمواجهة مباشرة مع اضـطراب الواقع المصرى فى مرحلة احتدام الثورة الوطنية والاجتماعية بل لقد شارك مع أبناء جيله تحمل مسئولية التمرد على واقع غير انسانى وربما كانت القصة القصيرة فى هذه الفترة تعانى من الشحوب والهزال فلقد انطفأ التالق الرائع الذى قدمته المدرسة الحديثة عقب ثورة ١٩١٩ على أيدى عيسى وشحاته عبيد وتيمور ولاشين، واختار كاتب ماهر (كيوسف الشارونى) السـياحة فى تيـار القصة التجريبية المطعمة بتأثرات كامو وكافكا واصداء اشعار اليوت ومسرح سترندبرج ، ويبدو انها لم تكن قادرة على التعبير عن اللوحة العريضة التى كان يجتازها الوجدان المصرى ، أما ورثة تشـيخوف وجى دى موبسان فقد استهلكتهم برودة التفاعل مع طبيعة الواقع وما يطرحه من مهمـات ، وقدموا ركاما كميا من أعمـال قصصية لا يمتلك قدرة مخاطبة دخيلة أعصاب القارىء المصرى وقت ذاك ، وربما كانت الرواية فى وضع أكثر اكتمالا ونضجـا ، وربما عبرت أيضـا على أيدى (نجيب محفوظ) مرحلة عالية من النضج والوعى والمعاصرة .

ولقد اندفعت بتلقائية واعية محاولة (يوسف ادريس) فى هذا الفراغ لتملأ على مدى سنوات متتابعة حتى عـام ١٩٥٩ المـكتبة القصصية بمجموعات لها مذاقها المصرى وطموحها المشروع ، تستفيد فى استيعاب بخبرات أعـلام القصة ، تشيخوف وجوركى أساسا وشتاينبك وميـلر ووليمز وكامو وانطون سانت اكسوبرى ،وتوقف دائما عند دستويفسـكى ، لقـد بدأت الموهبة تتلمس طريقا شاقا لكى تصـقل معدنها غير ان أروع ما فيها هو قدرتها أحيانا على تمثل خبرات الآخرين ثم هضمها والبـدء فى محـاولة اعطاء تجربة قصصية لها ذاتيتها وتفردها .

غير انها كثيرا ما يجهدها الطموح والرغبة فى تحقيق الذات الفنية المستقلة ويفيدنا هنا الرجوع للكثير مما كتبه من مقالات متفرقة يحاول فيهـا اعطـاء تبريرات نظرية تتضمن كثيرا من الآراء الذكية والمتناقضة حول مسـائل صعبة كالخلق الفنى ومعنى الادب ومسألة الشكل القصصى أو المسرحى المسـتمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا وظروفه ، ويلاحظ ان هـذه التبريرات أو الآراء المتضاربة حـول الادب رافقت بشـكل واضح ومتكرر عند الكاتب المرحلة التى يمـكن أن نطلق عليها مرحلة تمرده على المفهومات الجـامدة التى لم تحاول تخطيها مدرسة النقد الواقعى الاشتراكى فى أدبنا .

ويجب أن نتوقف هنا أمام نوعية ومدى تعقد علاقة (يوسف ادريس) بهذه المدرسة الادبية التى كان أبرز ممثليها على مستوى الخلق القصصى . فهو لا يستطيع أن لا يقر معنا أنها كانت احدى أشكال التعبير الفكرى عن بروز دور الطبقة العاملة المصرية فى حركة التطور الاجتمـاعى والوطنى ، وانها حاولت قدر جهدها ووسط ضراوة وحصار الفـكريات المعادية والمعبرة عن مصـالح حلف الطبقـات الاسـتغلالية ، حاولت أن تبنى رؤية اعتقـادية علمية للادب ، بتركيزها على كينونة الانسـان داخل بيئته الاجتماعية والتاريخ ، وتقديمها للواقع المصرى كجزء من العالم فى تشابك

علاقاته اللامتناهية تشابكا لا يظل أى شىء فيه ثابتا على حاله أو مكانه ، وبالتالى أصبحت تتصور أن بنية العمل الفنى وتكوينه وخصائص علاقاته الخاصة المركبة والمتنامية تعكس بلا جدال تركيب الواقع الاجتماعى وعلاقاته الطبقية وتناقضاته التى تصنع حركته الدائبة غير انها وقعت فى بعض تفسيرات ميكانيكية لعلاقات التأثير المتبادل بين الشكل والمضمون ، فظنوا ان نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون ، بينما الصحيح انقدرات الفنان فى استخدام الادوات التعبيرية الحديثة يسهم بصورة أساسية فى توصيل القيمة الانسانية للعمل الفنى وليس هنا مجال مناقشة قصور الفكر النقدى والجمالى لهذه المدرسة وقت ظهورها ، فثمة عوامل تاريخية وفكرية شكلت أزمتها التى عانت منها ومهمتنا هى رصد علاقة يوسف ادريس بها والتعرف على طريقة الجديد وسط البلبلة الفكرية التى أطلت برأسها بعد اختفاء أو شحوب هذه المدرسة فلقد أطلت اتجاهات مثالية عقيمة فى النقد كمدرسة المعادل الموضوعى وسمع صوت غريب يبشر بالاحياء الرومانسى بجانب عديد من الفكر الانتقائى المقنع بمصطلحات العبث والغربة ، والمبشر بصورة للانسان ككائن منفرد غير قادر على العلاقات ذات الدلالات والبطل نفسه بدون تاريخ شخصى فقد قذف به الى الوجود بلا معنى وبلا قدرة على فهم كنه هذا ، ولم يبق فى أرضية النقد سوى مجهودات (محمد مندور وعلى الراعى وشكرى عياد ، ورجاء النقاش وعباس صالح وأنور المعداوى) وكل هؤلاء حاولوا بشكل أو بآخر تعميق مفهوم الواقعية الاشتراكية والتصدى لهذا السيل المعادى وتفنيد حججه .

ويبدو أن تعقد المنحنيات وسرعة تلاحق الاحداث التاريخية التى عبرتها بلادنا طرح وضعا شائكا أمام وجدان بعض الكتاب والفنانين بحيث تبدى قصور الادراك لدى بعضهم فى سلسلة مغالطات لا تنتهى ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة ملفقة تتجنب ربط الموضوع بالذات والظواهر بالجوهر والاجزاء بالكل .

أليس غريبا ويستحق التساؤل أن نلاحظ وسط قمة هذه البلبلة وفى أواخر الستينيات ظهور رواية (ليوسف ادريس) نشرت مسلسلةفى الجمهورية وانتهت نهاية أكثر غرابة ، فلم تنتظم حلقاتها الاخيرة وجعلت القارىء يشعر بشىء من اللهوجة والقلقلة فى بنائها ورؤيتها الغامضة ثم توقفت فجأة دون أن تنتهى نهاية مقنعة مع مافيها من صدى قاتم مر لأزمة اخلاقية وفكرية يبدو ان جيل الخمسينيات واجهها ، جيل اضرابات لجنة الطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ ان الزمن الروائى فى رواية (البيضاء) رغم كل تناقضاته على مستوى التعبير يكشف من خلال الراوية الطبيب اجواء واحداث وعلاقات انسانية لها بعدها السياسى ان ثمة مراجعة ونقد واعادة نظر لاشياء هامة كلها تذوب فى جسد قضايا الوطن آنذاك ، والغريب ان هذه الرواية مازالت (تحت الطبع) رغم انها بداية أو ارهاص بسلسلة التحولات الفكرية والفنية التىتتضح باستمرار عبر أعماله المسرحية من (الفرافير حتى المهزلة الارضية ، والمخططين) ومن (لغة الآى آى حتى النداهة) ، ولم نقصد بالرجوع الى طبيعة علاقة يوسف ادريس بمدرسة الواقعية طرح تفسير ضيق الافق ننطلق منه الى تقييم اتجاهاته الاخيرة ، بل يجب أن نأخذ فى الاعتبار حريات الكاتب غير المحدودة فى تطوير واخصاب رؤيته الفكرية لادراك المواقف المتتابعة التى تجتازها وتعانيها الشخصية المصرية فى صراعها الحضارى وسط اللوحة العريضة للواقع الانسانى ، ويعنينا أساسا مناقشة كل ذلك من خلال الابنية التعبيرية التى أصبح محتما حدوث تغيرات فى عناصرها ، ان ثمة تفاعلات متشابكة فى التركيب القصصى فى بعض قصص المجموعتين الاخيرتين ، تفاعلات بين مهاراته فى استخدام أدوات التعبير التقليديةفى السرد واختيار اللحظة التى على المنحنى والقدرة على تفجير نقط التحول فى الموقف الواحد والوعى الحاد بالتفرد الانسانى كل ذلك الرصيد من ممارسته السابقة يكتسب خبرات فى الشكل جديدة ومعاصرة وتحقق وعيا أصيلا بكل التيارات المعاصرة فى الادب الحديث غير انها تحافظ على استقلالها الذاتى ، نجد على سبيل المثال لا الحصر قصص مثل (صاحب مصر، الاورطى ، اللعبة ، قصة ذى الصوت النحيل) فى مجموعة (لغة الآى آى) كذلك وربما أكثر تحديدا قصص (المرتبة المقعرة النقطة ، العمليةالكبرى، مسحوق الهمس) فى مجموعة (النداهة)، يجمع هذه القصص بشكل أو بآخر خصائص جمالية يمكن تلخيصها كالآتى : عدم الالتزام بمفهوم الحكاية والسرد التقليدى لتتابع الحوادثبترتيب آلى مكانى وزمانى فقد لاتوجد حركة احداث وانما صور ترسمها كلمات مرتبة مركزة تقتضى أحيانا من القارىء أن يكون فى منتهى اليقظة حتى لايفوته شىء ، فمعظم هذه القصص لقطات تحتضن الماضى والحاضر وتومىء الى المستقبل فى قصة (صاحب مصر) خلاصة مكثفة لهذه السمات الجمالية التىميزت دائما طابع السرد عند (يوسف ادريس) بل ربما هى نقطة التحول التى يبنى

عليهـا حتى الآن قصته المصرية الخاصة به والتى يطمع أن يشق بها مجرى فى القصة القصيرة لدى كتابها البـارزين فى الادب الانسـانى ويمكن أن نجـد فيها بداية الاستقلال عن تشيخوف الذى باعتراف الـكـاتب (طالما عانى من قبضة تأثيره عليه) .

تبدأ القصة بحيرة وقلق الكاتب قائلا (فكرت أن أجعل للرجل زوجة جميلة صغيرة لتلائم سنه الكبير فكرت أن أجعل الجميلة بنته، ولكن الزوجة مغرية أكثر والقارىء الملول لا بد أن يسيل لعابه تتبعا للزوجة الصغيرة الحلوة أملا فى حدوث خيانة، فكرت فى أشياء كثيرة وتصورت وكأننى الكاتب المحترف كل الافاق المثيرة المجهولة التى يمكننى أن أقود اليها القارىء النهم كى أجد تفسيرا لحماس صميدة للرجل العجوز وصميدة ليس اسمه وأنا لا أعرف اسمه ولكنى لا بد اذا سميته أن أختار له لقبا كصميدة ليعبر عن شخصيته ، ولا بد أن ارتباكا قليلا قد حدث وأن الحيرة تملكتكم عن أى الرجلين أتحدث ... الواقع كان هنـاك رجلان كل منهما يسـتحق الحديث ولكن الأنسب أن نتجاوز عن كليهما معـا لنتحدث عن المشـهد ، والمشـهد ليس بسـيطا رغم خلوه من الفواجع ، ولكى نبدأ علينا أن نتصور مكانا معزولا تماما عن العـالم كأن الدنيا بكل غموضها تنتهى عنده ولكننا لا بد ان نعتقد أنها أبدا لا تنتهى عنده) ، لقد تعمدنا نقل هذه المقدمة لأن طريقة الوصـف المستخدمة هنا غامضـة فهو لا يقدم أولا عرضـا شاملا بل كثيرا ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير من شىء عابر عديم الأهمية ـ ما يشبه النقطة ـ يمد الكاتب منه خطوطا وأشكالا وبناء بل أكثر من هذا وكما يقول (رب جريبية) (كثيرا مايحس القارىء أن الوصف يخترع تلك الخطوط والأشكال ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسـه ويبدأ من جديد وينقسم الى خطوط متوازية ... الخ ومع ذلك فالقارىء يحس انه قد بدأ يلمح شيئا ويعتقد أن هذا الشىء سيتضح لكن رسم خطوط الرسم تتراكم وتتكدس وتنتقل وتنكر نفسـها حتى أن الصـورة تحاط بالشـك والحيرة كلما تقدمت فى البناء والاكتمال وبعد عدة فقرات وعندما ينتهى الوصف يكتشف القارىء أن هذا الوصف لم يترك شيئا متماسكا وراءه) .

ولنعد الى الرجلين والمشهد ، (فصميـدة) هو كل عسـكرى مرور تضـعه كل حكومة عند تقاطع الطرق البعيدة عن العمـار ، فيصـبح فى ذلك الجزء المقطوع عن العالم المثل الحى للنظـام الذى أخضـع الأرض وحدها وسـماها وامتلكهـا ولكافة القوانين التى ابتكرتها عقول من أصبحت تمت لهم هـذه الفرس الوحشية .. الأرض .. وراكبها الذى استأنسها ذلك الطريق ، والرجل العجوز (عم حسن) القصير القامة بجبهته السمراء البارزة المحدودبة ، هو كل رجـل عجوز نراه دائما قد أقام عند الجانب الآخر من التقاطع وأقام أمام كشـك العسكرى ، قهوة متنقلة ، يخـدم الناس حيث لا يتـوقع الناس خدمة ما من فكرة شريرة عرفت أو يمكن أن تعرف طريقها الى رأسه، لا أحلام غنى باهظ راودته واستعد معها لأن يدوس الغير فى طريقه اليها ، فهو ليس مجموعة تصرفات كهذه ، ولـكنه روح غريبة تعيد الى ذهنك آثار الظواهر الطبيعية وهى تعمل عملهـا عبر ملايين وملايين من السنين لتفتت الصخر الكبير الى رمل دقيق أملس ، لتقدم من الصخر نهرا عذب الماء ، ويبدو انه ابرم اتفاقا مع المصريين جميعا أصحاب البلد والقى بكل جراة وألفة نفسه فى وسطهـم فى البحر الهائل الذى يكون ملايينهم ومن الواضح تماما انه لم يغرق وان الايدى دفعته ، ولا زالت ترفعه وتتداوله ولكنه رغم كل ذلك يعيش مطرودا دائما هائما متنقلا فما يحدث فى كل تقاطع يقيم فيه وسيظل دائما أبدا ما يخشاه هو ظهور هـذا الرجل الذى لم يعرف حتى الآن من أين جاء والى أين يذهب ويختفى ، هـــو يتبعه كظله فى كل تقاطع (ويطلب منه مغادرة المكان بحجة ان الارض التى أقام فوقها عشته أرضه وانه يعطيه مهلة الى الغد لينتقل منهـا) لقد قضى هـذا الرجل على اطمئنانه دائمـا وحطم كل علاقة أقامها بين كل عسكرى مرور التقى به فى كل الاماكن التى عاش وعمر فيها وخدم أصحاب الطريق القائلين لانفسهم وللعالم بلاد الله لخلق الله ومن بلد لبلد يرحلون، ولكن لنعد (لصميدة العسكرى) الذى ارتبطت حياته فى هذا الخلاء بوجود (عم حسن) فهو يرفض هذه المرة أن يتركه يرحـــل ولا يصدق اسطورة ظهور هذا الرجل الكريه بل يصمم على مطاردته وحماية عم حسن ، ورغم ذلك يعود الرجل للظهور ويبطش بهذه العلاقة ويجبر (عم حسن) على الرحيل بحثا عن مكان آخر ، ان عم حسن موجود ولايزال الى الآن حيا يسير ويتنقل ان وجد فى مصر طريقا وكذلك (صميدة) لا يزال كلمـا مرت به عربة

يسأل سائقها (ان كان قد رأى أو التقى بعم حسن) ان العالم الذى تدور فيه أحداث هذه القصة هو عالم الحاضر المستمر ، انه عالم بلا ماض يكتفى بذاته فى كل لحظة ويمحو نفسه كلما تقدم غير اننا نعيشه كبعد أسطورى وأصل وجود وظل أطمئنان نفتقده ، والكاتب يضعنا مباشرة أمام وجود يتنفس فى قصصه كالجسم ويدور حول ذاته كالارض ولعل تنويعات لحن الاحساس بالمطاردة والحصار والعجز الدائم لعلها تصل للحن القرار فى كثير من عطائه القصصى الاخير ، كل من قصة (النداهة والعملية الكبرى ، ودستور٠٠ ياسيدة ، والمرتبة المقعرة والخدعة وحمال الكراسى) فهم من حيث الرؤية التى تعتمد الوعى الكامل والصراحة الشاملة ، يقدمون نوعا من الامتياز لما لا يليق البوح به ، مهما كان قاتما وخسيسا باعتباره الاكثر دلالة والأعمق ايحاء ٠

فى قصة (النداهة) يقف (حامد) الريفى المقهور مشلولا مطعونا ، أمام زوجته (فتحية) راقدة على أرض الغرفة الصغيرة وفوقها يرقد أفندى (تذوب مؤخرته العارية فى عرى فتحية) وانتهى الامر ، لم يبق الا الرعب وانتحاب الولد الصغير وقتل البراءة وكل الاحلام التى جذبته الى القاهرة ويحيل الكاتب التفاصيل المحسوسة فى عمق هذا الموقف لدلالات موحية بالعجز والقهر ، ان ثمة قوى مجهولة تلوى عنق البسطاء فى مدينة كالقاهرة وهى هنا على مستوى المحسوس والصورة كل الافندية فلقد كان صوتا غريبا يهمس لها قبل أن تسافر مع (حامد) انها حتما ستقع وبكل ما تملكه من ارادة قاومت ٠٠٠ ولكن لماذا كان السقوط؟ والاخطر انها فى اللحظة التى استسلمت فيها وبلذة ورغبة (وكأن مدينة بأكملها تتسرب اليها) فى هذه اللحظة دخل حامد ، يصبح الموت هنا مساويا للحياة وطلب الحياة نفسه مساويا للموت ، ولربما كانت مقنعة وقاسية أن أنهى القصة عند انسحاب البراءة وعودة حامد للريف هربا من مدينة الخسة والدناءة ، غير ان الكاتب مزق لوعة التأثير واختار نهاية سينمائية وهو هروب فتحية وعودتها (الى مصر بارادتها هذه المرة وليس أبدا تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة) ٠

ونفس السقوط يحدث فى قصة (دستور٠٠ ياسيدة) غير انه فاقد للتبرير مشوش فى المحاولة الابداعية بكل صورها المتراكمة ربما لان تناقضات أكثر من مستوى للتفسير تقابلت وتصارعت ونفت كل منها صلاحية الاخرى ، فتحول المعنى لشبه همهمة وأصبحت مقاطع النسيج القصصى تذوب فى ظلال معتمة ٠

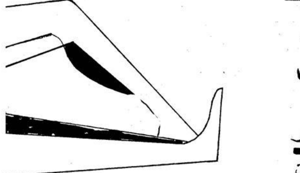
(سيدة مسنة وقور أم لمدير عام شاب لامع ولدكتور فى جامعة ولثالث تاجر سيارات مستعملة وبنت متزوجة ، تلتقى بهم يوما فى الاسبوع يعقبه موت غير مرئى وذبول دائم وشعور بأن أولادها لم يعودوا بحاجة اليها الا كديكور أم محنطة ولكن الأم فيها لم تنته بعد لم تمت ماذا تفعل والأم فيها لا تزال قادرة موجودة وهى وحيدة ؟ ربما يحقق اقتراح أحد أبنائها بزيارة السيدة ، حل مشكلة الموت فوق سطح الارض ويخفف زحف الشيخوخة الصفراء (أجل الجمعة للسيدة والاثنين للحسين. والخميس للحنفى اذا أمكن) فهم مستعدون لكى يحولوا العواطف والمجاملات والواجبات الى معادلة نقدية ، ربما لانهم أصبحوا يمتلكون النقود ، بينما لم يعودوا فى حاجة الى العواطف والمجاملات) وفى رحاب السيدة وقفت خائفة تشعر ربما بما سيقع، أقدامها ترتعش (فوق البلاط المربع الكبير) والغريب ان البداية بدات وكأنها مدبرة بكل ترتيب وقدرية مدبرة ، وسط الزحام جاءتها الدفعة فجأة من الخلف وفى نفس اللحظة وبالضبط وهى تهوى ، تأتيها اليد وكأن ليس لها صاحب ، وحين تفقد التوازن كنتيجة لومضة سريعة تشعرها ربما منذ زمن بعيد حتى قبل أن يموت زوجها انها فى أمان كامل ، ولكن ظهرها أصبح كله مربعات كبيرة محمرة داخلها مربعات أصغر فيها ألم وبحنية وراحة وشىء غامض أكبر من كل قوة فيها يجبرها على الاستسلام فاليد بدأت تتحسس جسدها بل تتحسس أعماق أعماقها ومن هذه اللحظة يخلق الفنان وجودا كله صرامة وتله وهوى تتجاور فيه تناقضات العلم والاسطورة التجريد والصورة ، وربما يفسر هنا الكاتب حقيقة الجنس ونضج عملية اللقاء بين

الرجل والمرأة مؤدية الى اللاوعى الجماعى ويمتزج فيه الانسان بكلية الماضى ويتصل فيها ويذوب فى وجود الآخر فصاحب اليد شاب أصغر من أبنائها ولكن فى ملامحه وصوته ولمساته لغة تخاطب فيها عالم تناقض من مشاعر ورغبات كانت تظن انه مات فى ظلال هذه الغيبوبة الواعية ، وبنفس لاحكام القدرى تصل المأساة الى ذروتها فهى استجابت لان ترتاح فى حجرته بعض الوقت وتحولت لحظة الراحة لنهايتها المتوقعة التى يبدو انها غير مبررة مهما اغرقنا الفنان فى حديث متالق عن صراع المرأة فى الأم بالنسبة للشاب وصراع الرجل فى الابن بالنسبة للمرأة ، ومهما تحولت تحليلاته لقمة اثارتها واستفزازها فى تصوير عالم يتفتت كله انهيارات متعمدة حيث كل القيم الموروثة والمكتسبة تفقد معناها وتخضع لقوانين الحياة ، وهى أكثر تعقيدا وهولا من كل نزعات الانسانية للتخلص منها (ورغم ذلك فلعلنا نقع فريسة عالم من المجازات الرمزية) يخاطب ويدين سقوطا بشعا لفئات من مجتمعنا ، فالقصة لا تخلو من تحديدات اجتماعية غير ان الادانة لا تخلو من قسوة وشراسة ومغالاة ، فالام أصل كل اطمئنان مفتقد قد عبث هنا بكل ما يمكن أن تحتويه من كبرياء وطهارة ، ربما فى سبيل تمزيق قناع طبقة معينة ، بجانب ما يصيب السرد القصصى من تورمات وفضفضة غير مقنعة عن تعقدات العلاقة التى أقامها الكاتب لتكون اطارا للرؤية المفزعة المقدمة هنا، فى حين تحقق قصة (الخدعة) محاولة غاية فى السمو ، فمعالجة فوضى الاشياء وعبثها بوحدة العقل الخلاق يتم باقتدار وتفرد حاد، فمن البداية سنجد أنفسنا أمام توترات الواقع المعاش، ونغرق حتى الصمت فى الحضور الانسانى القائم والابدى .. بكل غموضة وتآكله .. وسيولته ، ان هذا العمل بدلا من أن يدعى انه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام القارىء على اعتبار انه خواطر عن هذا الواقع (فصوت الراوية كانه يأتى من عالم آخر غير انه يقصد فى النهاية عالمنا بكل ما فيه من حيرة وقلقلة وشعور بالمراقبة . بان كل مانفكر فيه مرصود ومعروف ، ان الهم كله ينبع من وجود ذلك الرأس المطل على الجميع فى الصباح أى صباح فلا زمن ، هو مع الراوية داخل الحمام يطل عليه من سطور الجريدة ، يوجد فى زحام الاتوبيس وفى المساء داخل حجرة النوم هو فى كل مكان وفى كل لحظة ، ظاهرة حار الناس فى تفسيرها وانتهوا بقبولها بل علقوا عليها كل أنواع الاعتزازات الممكنة ويتم كل ذلك دون أن يثير دهشة أحد وربما لو اندهشنا فقط اندهشنا كلما ظهر لما ظهر) ولقد سبق أن أشرنا فى بداية الدراسة الى ان هذه القصة نوع من الاستجابة لطبيعة حضور الواقع المصرى عقب هزيمة ٥ يونية بعتامته وصمته واستفزازه ، لذلك كانت المحاولة تغوص بجرأة فى هوة يختلط فيها الكلام والسكوت ، الحياة والموت .

ان هذه القصة مع غيرها كالمرتبة المقعرة وصاحب مصر والعملية الكبرى تؤكد بدء اقتراب وعى القصاص من المعنى الاكثر عمقا للاسطورة فى الفن كلغة مفارقة وتخط للواقع المعطى أو للطبيعة وهى كما يقول (جارودى) (ليست انعكاسا لكائن ، بل هى تطلع الى خلق وهى لذلك لا تعبر عن نفسها أبدا بالمفاهيم بل بالرموز، انها المفهوم ساعة يولد) وما أقل ما وقفنا عنده هنا واخترناه بالتحليل من هذا العالم القصصى الرحب الزاخر فى تدفقه غير المنقطع لا يبغى الحوادث مجزأة ولا يرغب فى النبذ منفصلة بل يعنيه الكامل فى كل شىء وفى سبيل الكمال يستغرق فينسى نفسه كما لو كان أمره يتوقف على اكتمال الجزء والكل منها .

ولن نغامر فى اطار دراستنا لجانب من العالم القصصى ليوسف ادريس ، أن نطرح أحكاما أو أقيسة مطلقة فهذا يحتاج دراسة لمسرحه وخاصة ما يطرحه فى نسيجه الدرامى من قضايا فكرية عامة تتعلق (بالانسان ـ فى ـ العالم) يتبدى فيها معاناة تلمس الاستقرار على عناصر رؤية فكرية تتفهم الشمول الحى متجاوزة النظام الاجتماعى والدينى الذى يحاول أن يبدو كنظام انسانى .

بل ربما ماكنا نقصده هو ايضاح شكل العلاقة بين مرحلة الواقعية الاشتراكية وبين أدب التحول الذى يبدعه الآن ، ويمكن بقدر من التحفظ القول ان عالم يوسف ادريس القصصى الآن يتبدى عالما مقفرا عبثيا لا حتم فيه لكن هذا العالم المقفر هو الذى يحتوى على الينبوع ، والشعور بالغياب يتضمن الحضور الذى يأتى فيملؤه ..



طائر الحب المهاجر

شعر : بدر توفيق

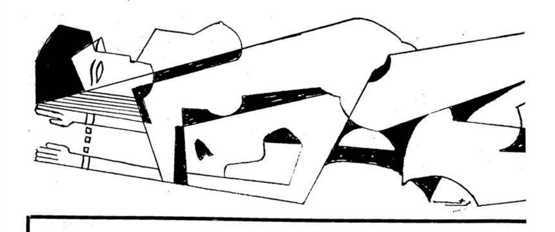
أحمل أيامى على كفى
أعيش بين النور والظلام ٠٠ ،
٠٠ بين الصحو والمنام
٠٠ بين البدء والختام
يجىء وجهك الجميل فى التقاء الجفن بالجفن
فى صفحات الشعر والنثر وفى النسيم والرياح
ما زالت النظرة والمرتفعات الشاهقه
ما زالت الأطباق والأقداح
والكلمات المحرقه
تنطق بالموافقه
تمنحنى ضعفى ٠٠ ،
حتى أعود موثق الاطراف فى مخدعنا البعيد
أحمل أيامى على كفى ٠

* * *

كان لقاؤنا على الأرض لقاء طائرين يعشقان
٠٠٠ الجوع والحريه
وكان واحد عليه أن يقص ريشه ويقبل الهوان
لكننى كرهت أن أراك بين العجز والرغبه
يا جنتى ٠٠ ويا جحيمى
تصطبغين فى فمى دما ٠٠ ،
ولا أراك فى بحار الحب موجا ملجما
تصطبغين فى فمى دما ٠٠ وفى دمى نشيد
حتى أعود موثق الاطراف فى مخدعنا البعيد
أحمل أيامى على كفى

* * *

فى لحظة انفعالك القصوى
ينطق فى وجهك هذا الألم الرائع
ويستعيد قلبك الشعر الذى لا أكتبه
ويستعيد ٠٠٠ ،
النغم الدوار فى العروق
أصعد فى الهبوط
أهبط فى الصعود
أمزق المسافات وأستعيدها فى لحظة التمزق
أسبق أيامى التى تشدنى الى الوراء
٠٠٠ ٠٠٠
تسألنى عن سكنى ؟! ٠
أعيش فيك دون أن احتك بك
أمسك قلبى عندما تجىء ٠٠
يا أيها الحب المهاجر
وانت فيه قائم بلا رحيل
أخرج منك فى الظلام
لكننى أعود فى الضوء ٠٠ ،
٠٠٠ وأبكى رحلة الظلام
٠٠٠ ٠٠٠



تسألنى عن طرقى ؟
تسألنى عن هذه الأيام ؟
نحن حبيبان التقينا فى مدائن الحلال والحرام
يشدنا العقل الى الرحيل ٠٠ ،
لكننا نعود ٠٠عنقودين أخضرين فى كثافةالنخيل
تسألنى عن طرقى ؟
عن نغم الطيور فى وداعة الأصيل ؟ ٠٠
الكروان وحده الليله ٠٠ ،
يعزف أحزان انفراده الطويل
يعزف حزنه للشجر العجوز ٠٠ ،
والشجر العجوز لا يعود للصبا
حتى أعود موثق الأطراف فى مخدعنا البعيد
أحمل أيامى على كفى ٠

* * *

حين تنادين على زوجك باسمى
حين أنادى زوجتى باسمك
يتم بيننا العناق ٠٠ والسؤال يحضن الجواب
وهكذا ٠٠ نعيش فى الوجود ما بعد الوجود
تطول أو تقصر بيننا المسافه
يبطئ أو يسرع بيننا الزمن
لا شئ يوقف الجنان عن نفاذه الى الجنان
لا شئ يوقف العيون فى التفاتة مباغته
سمعت صوته ٠٠
سمعت صوتها ٠٠
ويفجأ الذى هناك ٠٠ والتى هنا ٠٠غيابنا عنهم
وحين يسألون ٠٠أين كنت ٠٠ أين كنت ٠٠نبتسم
والشجن السيار قيثار يشوق خطوه عزفى
فى ساعة العرس ألاقيك بألوان الحداد
والنغم الجنائزى ٠٠ والحروف السود
والمداد ٠٠٠ ،
يعلن فى النهار أن الليل لا يكفى ٠
٠٠٠ ٠٠٠
يا زمنى ٠٠٠ يا زمن الاحزان
يا طائرى ٠٠ يا طائر الحب المهاجر
تركتنى فى اليم والتجأت للشطآن
تركتنى فى لحظة التخدر الأعمى ٠٠ ،
تركتنى فى لحظة الأمان
خذنى اليك ٠٠ واغتفر ذنبى
ما زلت فى جنون جوع السيف والصيف
يشدنى ضعفى ٠٠ ،
حتى أعود موثق الاطراف ٠٠ فى مخدعنا البعيد
أحمل أيامى على كفى

قصة قصيرة

الحداد يليق بالأصدقاء

بقلم: جميل عطية ابراهيم

ذهبت الى زيارته – فور عودتي الى القاهرة – كنت في اشتياق اليه ، وحنين الى حياتي السابقة ، فأسعدني انه يعلق صورة لثلاثتنا في غرفة الاستقبال • صورة قديمة يرجع تاريخها الى خمسة وعشرين عاما مضت • لقطة فريدة،ونحن الثلاثة نجلس بالقرب من أبي الهول ورأيت نفسي في الصورة ، وتمنيت أن نذهب ثانية الى الأهرامات ، ولكن •• وأشرت الى الصورة في حزن • قلت مات فجأة •

قال : نعم •

وكان صديقي يقوم ويقعد في قلق • عيناه تدوران في الغرفة ، صامتا على غير عادته • رحب بي في هدوء ، وكنت أظنه سوف يستقبلني بضجة وجلبة ، ثم ينهال علي بالأسئلة ،ويلاحقني بالاستفسارات عن بلاد أوربا •• لكنه كان هادئا وبعد فترة صمت ، قدم لي سيجارة • أخبرته بأنني لا أدخن •

قال في دهشة ، لم تتغير !!

وافقته على قوله •

سألني معاتبا ،

– لماذا لم ترسل لي خطابات ؟

وأحسست بغضب مكتوم في عينيه ، وفي نبرة صوته ، وعزمت على التقرب اليه ، أعملت ذهني كي أبرر تقصيري ، وأن أقول شيئا معقولا ، كي أكتسب وده • قلت :

– كنت دائما أفكر •• مشغوليات كثيرة منعتني من الكتابة •• كانت •

قاطعني في حدة ،

– كنت تكتب الى المرحوم كثيرا •

قلت ، من حين لآخر •

قال وهو يحدق في عيني :

– كان يطلعني على خطاباتك •

قلت في سرور :

– اذن كنت تقرأ ما أكتبه عنك ، كنت دائما أبعث لك بسلامي وأشواقي ••

قال في حزن :

– كان يعتز بخطاباتك ، رحمه الله •

قلت في صوت خافت •

– كان يرسل لي خطابا كل أسبوع • وفي السنوات الأخيرة ، كنت أحس في خطاباته بنبرة أسى ومرارة •

قال :

– زوجه أرهقته ، أتلفت أعصابه ، كانت أنانية بلهاء •

قلت :

– كان يحبها •

قال :

نعم •

قلت :

– كانت جميلة •

قال :

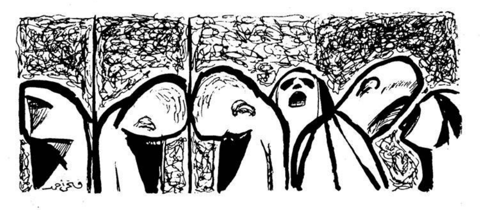
– لكنها حمقاء • لم تفهمه مطلقا • وكانت تحبه •

قلت :

– بلغني انه مات •••

هب من جلسته غاضبا ، قال في لهجة حاسمة :

– لا تصدق •• مات ، موتة طبيعية •



قلت مستفسرا :

ـ أقصد انه مات بسبب ...

قال :

ـ ربما .

سألني ، عما اذا كنت مصرا على زيارة والديه

قلت ، نعم .

سألني ، متى ؟

قلت في اصرار ، الآن ..

صمت قليلا ، ثم قلت :

ـ كانت والدته تحبني . كنت أنا وهـــو نذاكر معا . كانت أسرته أسرتي .

أخذ ينظر الى في برود . وهو يدعك رأسه، ولم يعلق على كلماتي .

قلت في اخلاص :

ـ أود تعزيتهم .

قال : طيب .

وكنت أرغب في مساعدتهم أيضا .

سألته عن أحوالهم ، وصحة أبويه .

فأجابني في اقتضاب .

وعدت الى الصورة ، صورتي ، وصورتهما . وتمنيت أن أحصل على نســخة منهــا لكنني أحجمت عن البوح برغبتي .

وكان يجلس أمامي . وكنت أثق فيه ،واعتمد عليه كثيرا قبل رحيلي ، قلت :

ـ انني في حاجة الى صديق ، كي ...

قاطعني ، قال :

ـ سوف أبحث لك عن شخص يصلح لهــذه المهمة .

قلت بلهجة جادة :

ـ اني في حاجة الى تأثيث شقة ، والبحث عن عمل مناسب ، وربما زوجة .

قال :

ـ هذه الاعمال لا تحتاج الى صديق ، بل الى سمسار ، وخاطبة .

دهشت لقوله ، لكنني ابتســـمت ، وقلت لنفسي ، عاد الى طبيعته الساخرة وهذا أفضل.

سألني فجأة :

ـ كيف حصلت على عنواني ؟

قلت :

ـ عرفت انك لم تغير المسكن القديم .

قال :

ـ نعم . كنت أود الانتقال الى مسكن أفضل، لكن الظروف لم تسمح .

بعد قليل سألني :

ـ هل عدت بنقود كثيرة ؟

قلت :

ـ يمكنني تأثيث شقة صغيرة .

ابتسم في سخرية . لم يصدقني ، وتبينت ذلك من نظراته .

وكنت أود اكتساب ثقته ، قلت :

ـ عندي خمسمائة جنيه في البنك .

أخذ يحـــدق في ، وتأكدت انه يفكر في احداث بعيدة ، كانت عيناه مزمومتين ،وقسمات وجهه جامدة ، وجلست في موضعي دون حركة، أتأمل الحجرة ، كل شيء كما هو لم يعتوره تغير أو تجديد ، الاثاث القديم ، والجدران المتساقطة.

رمقني بنظرة فاحصة ، قال :

ـ لابد انك في اشتياق الآن الى الماضي ، تحن

اليه ، تتذكره ٠

قلت فى بساطة ، نعم ٠

مد رأسه الى الامام ، وقال وهـــو لا يلتفت الى :

ـ كانت أياما تعيسة بالنسبة لى ٠

وكنت أعرف سر تعاسته ٠ فصمت ٠

قال :

ـ وانت ٠ كيف أمضيت تلك الســنوات ؟ سمعت وأنا فى المعتقـــل ، انك كنت تعمل فى باريس ٠ كنت أحقد عليك ٠ وفى لحظـــات كثيرة ، كرهتك كما لم أكره شيئا فى حياتى٠ كنت أقول لنفسى ، فر الجبان فى الوقت المناسب

قلت وأنا أنظر فى عينيه :

ـ كان سفرى صدفة ٠ ولم يكن لى علاقة ب

قال بصوت خافت :

ـ نعم ٠ اننى أعرف كل شيء ٠ اطمئن ٠اننى لا ألومك ٠

- ٢ -

خرجنا الى الطريق وسرنا فى صمت ٠

وكانت الشمس تتأهب للغروب ، صفحـــة المياه قد أصبحت داكنة ، وكلمـــا سرنا ارتفع الطريق عن مستوى النهـــر ٠ توقفت قليلا ، تأملت المياه من بعيد ، أحسست بها قد توقفت عن الجريان ، وأحسست برغبة فى احتواء كل شيء ، الطريق ، الناس ، النيل ، ومددت يدى ولمست حجارة الكورنيش ، كانت دافئة ، وسرت فى جسدى رعشة ٠

سألنى عن نوع العربة التى أمتلكها ٠

قلت :

ـ عربة صغيرة ، موديل ٦٧ ٠

تمتم بعدة كلمات غامضة ، ثم سار فى صمت

وكان يحرك ذراعيه ورأسه كثيرا ، ويتقدمنى بعدة خطوات ، ومضيت أتأمله ٠

أشار الى ، وقال :

ـ هيا بنا ٠ النيل لم يتغير منذ آلاف السنين ثم ابتعد عنى ، وسار بمفرده ٠

وكانت رائحة نفاذة تنبعث من القـــاذورات المبعثرة على الشاطىء ، وعى مبعـــدة منهـــا تنتشر رائحة الحشائش والاعشاب ، مختلطـــة برائحة المياه ٠

توقف عن السير ، قال :



ـ لن نمكث عندهم طويلا ، هه ، والدته لن ترحب بنا .
تحول اعجابى به الى كراهية شديدة ، قلت:
ـ اننى أود مساعدتهم .
كرر قوله فى برود :
ـ والدته لن تقابلنا .
قلت فى دهشة :
ـ هل هى مريضة ؟
أجابنى بالنفى .
سألته :
ـ أين تقيم أرملته !
قال :
ـ عند أهلها . تستعد للزواج ثانية .
توقفت عن السير
الدماء تغلى فى عروقى . العرق يسيل على وجهى ، قلت غاضبا :
ـ غير معقول . هذا كذب .
لم يعلق على قولى .
ازدادت كراهيتى له ، واحجمت عن مناقشته
بعد قليل سألنى ، عن منار اختى . قال:
ـ كيف حالها ؟
قلت :
ـ انها صحفية . ثم اكملت فى زهو . أظن انها ناجحة .
قال :
ـ هل لا تزال ترتدى ملابس سوداء .
قلت :
ـ نعم .
قال :
ـ لماذا ؟ هل مات قريب لكم .
قلت :
ـ لا أعرف .
وسألت نفسى ، لماذا ترتدى منار ، ملابس الحداد ؟ هل هى الموضة ، وتعجبت !
وسرنا فى صمت ثانية .
اقترب منى ، قال :
ـ كيف حال العرب فى أوربا ؟
قلت :
ـ يشعرون بالمرارة .
قال :
ـ كانت النكسة مفاجئة لهم .
قلت :
ـ نعم .
قال :
ـ زوج أختى ، قتل فى الايام الاولى من الحرب مات فى سيناء .

تلعثمت ، قلت :
ـ البقية فى حياتك .
قال فى بساطة :
ـ لا تهتم . هذه احداث قديمة . مضت عليها ثلاث سنوات .
صمت .
قال فى ثقة ، كأنه يحدث نفسه :
ـ هذه هى الحرب .
قلت ، نعم .
وكنا قد اقتربنا من البيت . دهمنى ضعف مفاجىء . كل شىء قد تغير ، القاهرة حزينة وأحسست برغبة شديدة فى البكاء .
قلت :
ـ لم أعد أقدر على الذهاب . سأحضر فى وقت آخر .
قال ، هذا أفضل .
وهممنا بالرجوع من ذات الطريق .

- ٣ -

ونحن عائدان ، سألنى عن منار ، قال :
ـ لماذا ترفض الزواج ؟
قلت :
ـ لا أعرف !
قال :
ـ أرملته تؤكد ان منار كانت على علاقة به ، وان هذا سر تعاسته .
صرخت فيه صائحا كالمجنون ،
ـ ماذا تقول ؟
صمت .
بعد قليل ، قال :
ـ لا تصدق . هذا كذب . اننى أعرف .
وكنت حزينا ، فافترقنا دون كلام .
وفجأة لحق بى ، جذبنى من يدى ، قال :
ـ هه . طبعا لن تصدق . هذا كذب . لن تغضب منى .
ونظرت فى عينيه فوجدته صادقا .

- ٤ -

عندما افترقنا ثانية ، سمعته يضحك بمفرده عرفت ضحكته . عالية . مجلجلة . رنت فى أذنى ، فورا أوليته ظهرى ، وأحسست بالدموع تحرق خدى ، وسرت ...

حـذار.. إنـه قـادم

بقلم : نهاد شريف

لا أدرى ما الذى أثاره على فجأة حينما سألته ذلك السؤال العابر ·· بل كاد يلطمنى بجهاز لحام الكهرباء فى وجهى فيحطم نصفه حتمـا وهو يزأر من جوفه بصوته الحاد المحتاج الى اعادة صقله ···

ـ لا تكرر هراءك مرة أخرى ·· لا تكرره ·

ثم أولانى ظهره العريض المرصع بمجموعة من أزرار السمع والحساسية فى حركة ساخطة ومد ذراعيه الغليظتين ليعاود لحام نتوء فى السيارة الصاروخية الرابضة قبالته ·

لكنى كررت الهراء : ألم أخلق مثل بقية المخلوقات ؟

ـ بلى ···

ـ ألست كائنا يتحرك ويتزود بالطاقة ليعمل وينتج ؟

قال الصوت الخارج من جوفه : هذا هـو الحاصل بالفعل ·

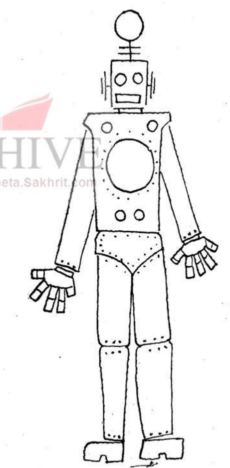
ـ وأنا لم أوجد الا منذ عام فحسب ؟

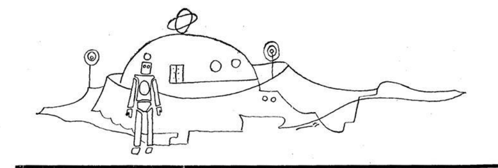
ـ انه لكذلك ···

ـ اذا ·· لماذا لم تكن لى طفولة مثل بقية الكائنات الارضية ··الاخرى ·· لماذا حملت أعباء الدنيا مع أول دبيب لى على أرضها ؟

توقف أبى ·· صانعى ·· عن حركته الآلية واستدار نحوى فى غضب أهوج مريع ·· واقترب من وجهى وكل ثنية فى مفاصله المعدنية تهتـز وتصطك ببعضها البعـض ·· وانطلق شريط معلوماته يجمع ردا قاسيا ليرمينى به دون رحمة

ـ لأنك لست مثلهم ·· لست على شاكلتهم ·· فأنت كائن متفوق سام ·· من نسل الآلهة أرباب العقول الالكترونية المفكرة ·





على انى أصررت : كل هذا لا يمنع ان تكون لى طفولتى ...

قال : مستحيل .. لأن تكوينك مختلف أيضا .. ولا بد ان توجد فى الدنيا دفعة واحدة .. متحفزا .. مستعدا لأن تعمل .. وهذه هى ذرى النضج والكمال .

ـ ما قيمة الكمال اذا كنت مرغما على شحن بطاريتى الذرية مرة كل عام حتى أضمن بقائى .. ما قيمة الكمال ان أنا خالفت الطبيعة .

ـ الأقوياء يتحدون الطبيعة .. يقهرونها .

قلت مكابرا : بل أوثر الانطلاق مع الطبيعة لا ضدها .

ـ أنت أخرق .. ثم الا تعرف أن وجودك ذاته فيه تطوير للطبيعة وارتقاء بها .

ـ أنا ألعن يوم وجدت .

ـ مجنون .. أغرب عن وجهى .. بعيدا .. بعيدا ...

وأردف صيحته بركلة من قـدمه اليسرى أطاحت بى خارجا .. ألقت بى عبر السياج الى الخربة المليئة بأكوام القمامة من بقـايا علب الصفيح وشقف الزنك والنحـاس .. وبرادة الحديد والمعادن الاخرى .. ولكنى تحاملت .. فوقفت .. وانطلقت من فورى الى طرف المدينة الغربى .. حيث توجد غابة المتوحشين العفنة .. وحيث توجد « سوها » .

بدفعة محمومة سرى تأججها فى أدق توصيلات شبكتى الالكترونية نبض ذلك الشىء الغـامض الذى ثبتوه فى مؤخرة رأسى المربع منذ شهرين .. وصرخ فى أعماقى .. وبلا ارادة منى دفع بى حثيثا للانطلاق فى قـوة القذيفة الجامحة عبر الطريق الاسفلتى ...

والطريق الأسـفلتى يقع على حافة المدينة السكنية للمهندسين والتى تعد آخر معاقل الآلهة غربا .. ويقود الى منحدر صخرى تجثم قبالته .. الغابة .. كثيفة متشابكة بأشجارها ... تبدو للعيان كسد قاتم .. مخيف .. من التيه والروائح الكريهة ..

والطريق عريض .. له سياج على جانبيه يحد نهره عما يحيطه من تلال وآكام غير ممهدة .. ولما كان انشاؤه يرجع الى زمن قديم لا يمكن تحديده .. لذا فقد هجر .. فهو لا يقاس بنوعية طرقنا الحالية .. المعلقـة .. والمتحركة .. والجوفية فى باطن الارض أو تحت سطح المياه .

وأنا لم أتعود السير على الطرق الاسفلتية .. فهى بدائية .. مزعجة .

وأنا لم أعد محموما هكذا من قبـل .. فطائرتى العمودية هى قدماى السريعتان .

ولكن الشىء الموضوع فى علبته المتلألئة والمثبت فى مؤخرة رأسى بث نيرانه اللافحة فى انحائى .. فى أعمق أعماق .. فأخرجنى عن طورى .. أفقدنى ادراكى .. شتت معلوماتى المختزنـة وافقدها قيمتها .. شوش على شريط عقـلى وخبراتى .

هذا الشىء المريع فيما ينتج عنه من آثار على صغر حجمه .. هذا القاسى فى تحكمه وسيطرته على كافة تصرفاتى .. ترى ما الغرض الحقيقى من تثبيته فى مؤخرة رأسى ؟ وفى خفية من القوم؟

ـ اسمع .. تعال .. ارقد هنا .. لا ليس هكذا .. بل على وجهك .

وتقدم الآخر .. مرافق أبى .. رفع مثقـاب الليزر بيده ذات الاصبعين وأحدث به تلك الفجوة فى قفاى .. مؤخرة رأسى .. وكطبيعة جنسى السامى لم يصبنى احداث الفجوة بضر .. حتى ثبت مرافق أبى العلبة المتلألئة وبداخلها الشىء .

فى الفجوة ٠٠ وأجرى بعض التوصيلات بينهـا وبين شبكتى الالكترونية ٠٠ وحينئذ ٠٠ مـاذا أقول ؟

كيف اعبر ٠٠٠

لقد ردد شريطى المتكلم نغمة أجشة ٠٠ بشعة ٠٠ جديدة على ذاكرتى ٠

« آه ٠٠ آه ٠٠٠ »

ومضت خلايا أبى ومرافقه الضوئية ٠٠٠ واهتز بدناهما فاصطكت أجزاؤهما ٠٠

ـ هل تحس ألما ٠٠ أعنى ٠٠ ما الذى حدث؟

ـ انه ٠٠ ان الشىء الذى وضعته ٠٠ يدفـع فى أعماقى قوة شريرة ٠٠

توقف مرافق أبى عن الكلام ٠٠ أطفأ مثقاب الليزر ثم أولانى ظهره وعـاد يتطلع بخـلاياه الضوئية من خلال الفرجة فى أستار النافـذة ربما للمرة العشرين ٠٠ وتبعه أبى ٠٠ وتهامسا طويلا ٠٠ وحين استدارا نحوى كانت جبهتاهما تطفحان بالاضواء المتباينة الناتجة عن تألق كامل لخلاياهما العقلية ٠٠

●

اقترب مرافق أبى من مرقدى وأومأ الى بطريقة ذات مغزى : انك أصبحت ٠٠ « تحس » ٠

ـ ماذا ؟

دمدم أبى : لاتقاطعه ٠٠ فقط انتبه لمايقول٠

بينما تابع الآخر : أنت أول مخلوق سام٠ من نسل الآلهة ٠٠ يمتلك شيئا جديدا لم يحصل على مثيله أحـد سـواه ٠٠ انك أول من يمتلك «الاحساس» ٠٠

اعترضت : وما معنى كلمة الاحساس هذه ؟

ـ لا أدرى ٠٠ لا أدرى ٠٠ سوف تعرفه ٠٠ سوف تنعم به وتجنى الكثير من ورائه ٠٠ هكذا قرأت فى سـجلات الأقدمين كما قرأ عنه بعض العلماء سـواى ٠٠ وان حرم مجلسنا الحـاكم محاولة استخدامه ٠٠

ـ ولماذا يحرم استخدام ٠٠

عاد أبى الى ضغطه على : أصمت ٠٠ ليس هذا من شأنك ٠٠

غادرا الحجرة ليتركانى وحـدى مع الشىء الغامض فى مؤخرة رأسى ٠٠ اتجهت أفكارى ـ لأول مرة منذ تم تصنيعى ومجيئى الى ظهر كوكب الارض ـ وجهة مغايرة لمعايير عقلى ذى الثمانية مليارات خلية اشعاعية ٠٠

«ان كلمات أبى المتسلطة منطقية» ٠٠

فلا بد أن أبحث ٠٠ وأستفسر ٠٠ وأفكر٠٠ لأن الأمر من صميم شئونى وخصوصياتى ٠٠

أجل ٠٠ لا مفر من ذهابى فورا الى المكتبة الأهلية لأقتحم بوسيلة ما تلك القاعة السرية ذات المنفذ المغناطيسى المسحور والتى لا يؤمها سـوى العلماء من حاملى الشارات الحمراء المطرزة باطار ذهبى على شكل زهور اللوتس ٠٠ وحتى أطلع على محتويات القاعة السرية من سجلات ومجلدات بالغة الخطورة ٠٠ وذهبت ٠٠ تسللت فى حماية شارة حمراء صرعت صاحبها ٠٠

حين بلغت القاعة تملكتنى الحيرة ٠٠ من أين أبدأ ٠٠ ما العمـل وسـط كل هذا التيه من الصفوف والأكوام من سجـلات وأشرطة تسجيل وبطاقات مايكرو وأفلام تأريخ‌مجسمة ٠٠وغيرها٠

لكنى على أى حال بدأت ٠٠ غرقت الى قمة رأسى ٠٠ غرقت وضعت ٠٠ فقـد استوعبت من خلال قراءاتى حقائق مرة شديدة القسوة ٠٠

غـير أن الذى قضى على ٠٠ حرك الشىء فى مؤخرة رأسى ففجر طاقته القصوى تدمر قدراتى الالكترونية الذاتية ٠٠ كان مخطوطا قديما كتب بطريقة الآلة الكاتبة التى بطل استعمالها ٠٠

صعقنى قول المخطوط بأن أجدادنا القدامى٠ أجدادنا السامين من نسل الآلهـة أرباب العقول الالكترونية المفكرة ٠٠ انمـا كانوا فى المبدأ من ابتكار وصنع القوم الضالة ٠٠ المتوحشين ٠٠

وقرأت بالمخطوط حقـائق أخرى عديدة ٠٠ بالغة الغرابة بالغة الاثارة ٠٠

اذا فتقويم « الفناء الذرى » تقويم مختلق٠٠ أو هو على الأقل ليس الأساس فى تدوين‌التقاويم والحسابات الفلكية الارضية المعروفة لدينا ٠

كنت أظن أن التوقيت بيوم «الفناء الذرى» هو التقويم الوحيد الذى عرفته كائنات الارض٠٠ ولكنى قرأت انه كانت هناك أنواع أخرى سابقة من اتقاويم أبرزها التقويمين الميلادى والهجرى٠ وقرأت أيضـا أن أصل الانسان الآلى فيما قبل ١٨٠٠ عـام مضت كان ثمرة جهـد المخلوقات المتوحشة المعروفة بالبشر أبنـاء آدم وحواء ٠٠ ان الكائن المتفـوق ٠٠ الاله ٠٠ جدنا الأول فى سلسلة تطورنا الابتكارى ٠٠ الصناعى ٠٠ كان منشأه أحد انجازات البشر المدهشة ٠٠

يا لأساى ٠٠

يا لضعة نشأتى ٠٠

يا لحقـارة منبعى على أيدى هؤلاء المتوحشين البدائيين ٠٠

أما أبى ·· صانعى المتزمت ·· ولبى المتحجر الوجدان ·· فقد عرفت سبب ضغطه لقتل تساؤلاتى ·· وتحطيم شكى واعتراضاتى ··

عرفت أنه وذلك الآخر المرافق له انما يجرون تجاربهم فى الخفاء بغية محاكاة تكوين المخلوقات المتوحشة فى شخصى ·· فان أفراد جنسنا السامى يماثلون المتوحشين ويحاكونهم فى أغلب مواصفات تكوينهم المظهرى فيما عدا بضع نواح لعل أهمها افتقار العواطف والأحاسيس ··

أما الروح ·· فهى كلمة غريبة ·· لم ترد فى قواميس الآلهة ·· وليس لها أى مدلول لدى·· لذا فانا لن أتعرض لها لأننى أجهل فكرتها ·· وان تطاير الى سمعى أكثر من مرة أن المتوحشين ينسبون لها مغادرتها لأجساد موتاهم ··

وعرفت أن المتوحشين كانت لهم حضارة عظيمة راقية ·· بل العديد من الحضارات المزدهرة ··

المتوحشون هم أصل العلم وتطوراته ومنجزاته المذهلة ··

وأصل كل ما كان فى الازمنة الغابرة حضارى ·· وراقى ·· ومتمدين ··

وكانوا يؤمنون بشىء بالغ القدسية والرفعة لديهم ·· يسمونه الدين ··

لكنهم اختلفوا ·· تنافسوا فاختلفوا فيما بينهم ·· فتقاتلوا فى ضراوة ··

وكانت الانفجارات النووية التى سادت أرضهم ·· وكان الفناء الذرى الرهيب الذى دمر حضاراتهم ·· قتل الملايين من أفرادهم وشرد الناجين تلاحقهم لعنات أشعة جاما والفا وبيتا وما يصاحبها من أنواع الحروق والامراض والعلل والتشوهات ··

وبرزنا نحن ·· من العدم ·· آسف ·· من نبت أفكارهم السابقة ··

ساد كوكب الارض جنسنا الآلى ·· المتفوق ·· الذى يعمل وينتج وفق أرقى وأدق وأضبط النظم والقوانين الكونية ·· الانسان الآلى الذى يتزود بالطاقة مرة كل عام بشحن بطاريته الذرية لدى المفاعل النووى بمركز الطاقة القومى بالساحة الشعبية المزدانة بالأعلام ·· فلا وقت لديه للأكل والنوم وافراز الفضلات ·· ولكنه يفتقد العواطف والأحاسيس ··

ان بنى جنسنا بدون العاطفة يتساوون فى المرتبة مع الجماد ·· وان تحركوا ·· وفكروا··

اننا بلاحس أو شعور نسير فى طريق الوجود بلا وجود ··

ووصلت فى رحلتى المحمومة الى نهاية الطريق الاسفلتى ··

توقفت برهة أسفل المنحدر الصخرى قبل أن ألج الغابة ·· فقد لمحت بخلاياى الضوئية ظلال أجسادهم النحيلة تجمد بامتداد الاغصان·· ولمحت عدساتهم تبرق فى وجل ·· تلك التى تكمن متحفزة على الدوام ترقب أقل بادرة تأتى من الشرق ·· من اتجاه مدينتنا السكنية ··

ثم التقطت خلاياى السمعية نسائم الغابة المتربة تردد ما يشبه العواء ·· عواءهم ·· رفيعا ·· يسرى كالكهرباء ·· وجرنى سمعى الى لمحة من التخيل دخيلة على ·· بدا أن نوعا من الأحاسيس يعترينى ·· فقد تصورت أنوفهم المعقوصة القانية تسرع بتشمم عبير القادم الغريب ·· فلما تبينوا فى صديق «سوها» ·· صديقهم ·· تعالت همهمات الرضاء من انوفهم ولم تتعال صيحات الفرار أو الحرب من أفواههم·

«حذار ·· حذار ·· انه قادم ·· افسحوا له الطريق ·· »

وبين صفين من الوجوه الكالحة والأجساد الضامرة الملساء المشوه بعضها بأنواع متوارثة من الحروق والاكزيما لهثت قدماى تستعجلان هدفهما الى حفرتها ··

ومن أسفل الحفرة برزت «سوها» ··

واسعة العينين ·· دقيقة الأنف والفم ·· لدنه ·· ناعمة البشرة ·· على الرغم من قذارة قدميها الحافيتين ··

ينسكب شعرها الفاحم على كتفيها العاريتين فى حلاوة الابدية ··

ويشرئب نهداها من خلال خصلات شعرها·· شهيان ·· ساحران ··

جلست الكائنة الرقيقة قبالتى على جذع شجرة ·· مدت ساقيها البضتين ·· المليئتين بتلك الخلايا البالغة الطراوة ·· ووددت لو مددت أصابعى الجافة أتحسس طراوتهما ··

قلت جادا : لن أعود اليهم ··

كلمتنى بلغة قومها التى أفهمها : أهو أبوك مرة أخرى ؟

ــ لقد سئمت خداعهم ·· سئمت وجودهم الزائف المرسومة ابعاده بدقة تثير الغثيان ·· لذا فلن أعود للعيش بينهم ثانية ··

ــ الى أين ستذهب ؟

ــ سأبقى هنا ··

ــ أين !!

ـ معك ·· بجوارك أنت ··
ـ كيف ؟
ـ سأرتبط بك ·· سأبقى فى حفرتك ··
ـ تعنى نتزوج ··
ـ هى الكلمة ··
ـ ولكنه غير ممكن ·· مستحيل ·· فأنت·
انتفضت : أنا ماذا ؟
ـ أنت ·· لست على شاكلتنا ·· تكوينك مغاير لتكوينى ··
ـ أنا ماذا ؟
ـ أنت ·· أنت اله من نسل اله من نسل الآلهة المتسيدة ·· أما نحن ·· فاننا حيوانات·
ـ بل أنتم أحياء ·· مخلوقات حية ·· أما نحن فجماد ·· هكذا أخبرتنى مجلداتنا القديمة·
ـ لا تبتئس ··
ـ أنا جماد ·· أنا جماد ··
ـ آنت اله ·· طيب ··
أنا جماد ·· أنا جماد ··

وتركتها ·· اســتدرت وابتعدت وأنا أردد القول فى مرارة بأننى جماد ·· مهما ثبتوا فى مؤخرة رأسى من عواطف وأحاسيس ومشـاعر دخيلة على عالمى وتكوينى فاننى سأظل فى نظر الطبيعة ·· فى مرآة النظام الكونى ·· فى حقيقة تفكيرى الفاحص المدقق ·· مجرد جماد ··

راحت قدماى تتعثران وأنا فى طريق أوبتى عبر دروب الغابة الضيقة ··

انى راحـل ·· ولن أعـود اليـك أبدا يا « سوها » ··

وتبـاطأت خطاى ·· ثقل بدنى فأحسست بوطأة معدنه الثقيل البارد ··

ـ انتظر ··

لم أسـمع الصيحة الرفيعة فى المبدأ حتى كررتها عدة أفواه من ورائى ··

ـ انتظر ·· انتظر ··

حملقت مغتاظا : ما الذى تريدونه منى ؟

ـ شيخنا قادم لمحادثتك ··

لوحت بقبضتى عاليا : اغربوا عن وجهى·· اتركونى وحالى ·· ماذا تريدون ·· اننى لست منـكم ·· لست من مادتكم ·· لسـت ندا لخلقتكم ··

ـ سموك فى حاجة الينا ··

أطلقت قهقهة متحشرجة من فرط غيظى ·· صمت ·· وجمت يأسـا ·· وعدت احملق ·· فرأيت الشيخ العـجوز ينتصب قبالتى ولحيته البيضاء تغطى صدره العارى حتى سرته ··

ـ ماذا تريد ؟

قال : بل سـموك الذى تريد ·· ورغبتك البقاء بيننا ··

تسـاءلت فى وقاحة نادرا ما يلجأ اليها شريطى المتكلم : ما الذى فى مقدورك أن تفعله ؟

ـ لتهدأ سموك أولا ·· ولنتفاهم ·· أرى انك ناقم على بنى جنسـك ·· وانك راغب فى النأى عنهم ··

ـ تماما ··

ـ لكن ألا ترى سموك ·· ان بقاءك معنا فيه خطر عليك وعلينا فى نفس الوقت ··

ـ تعنى احتياج بدنى لتجديد شحن بطاريته الذرية كل عام ·· لقد جددت شحنها لآخر مرة منذ اسبوعين ·· انحنى الشيخ قبالتى فى أدب يستغرب من أحد المتوحشين ·· وتمتم والكآبة تملأ تغضنات وجهه البادى الذكاء لدهشتى : ان بنى جنسك لن يقبـلوا هربك الى غابتنا ·· ثم هم لن يغفروا بالتـالى تشجيعنا وايواءنا لك ·· صدقنى ·· سـوف يصبون علينا نقمتهم التى لا تقاوم ··

اضطرب شريط معـلوماتى ·· اهتزت ابره ذات الرءوس البللورية ··

ـ أرأيت ·· لا يوجد حل ·· اذا فدعونى وشأنى ··

همس الشـيخ فى كثير مودة : بل هناك منفذ ·· فقط لا مهرب من التضحية ··

وعـرفت ذلك المنفـذ ·· عرفت مطلبـه الرهيب ··

لكن الاختيار بين رفض مطلبه وتنفيذه لم يكن سهلا على ·· لم يكن بشعا ··

أجل انه المنفذ الوحيد حقا على قسوته ··

تطلعت اليهـم طويلا ·· حدقت بخـلاياى الضوئية فى وجوههم القلقة الملتفة حولى ··

لم تكن نظرتى جامدة هـذه المرة ·· تحرك ذلك الشىء فى مؤخرة رأسى فربط بينى وبينهم· أزال نفورى وتقززى وزاد قربى منهم ·· كم هو ممتع ذلك الاحسـاس الذى يغمرنى ·· يدغدغ ثناياى ·· بنوره الذى لا يقاوم ··

ولوحت لهم بكلتا يدى ·· وقـد بدا بين وجوههم وجه « سوها » ··

وفى بطء تحركت ·· ربما اعترتنى لحظة من التردد ونظرات « سوها » تودعنى ·· لـكنى تماسكت ··

تقدمت مبتعدا عنهم تشبعنى همهماتهم بما يسمونه ·· الدعاء ··

وغادرت الغـابة أخيرا ·· وروائح ثمارها ما تزال عالقـة بى ·· وكانت وجهتى الأكيدة المفاعل الذرى ·· الضخم ·· الذى يمد قومى بطاقة بقائهم·· وقد انطوت تحت أبطى بعد حين لفافة تحوى عبوة ناسفة شديدة الانفجار ··

الواقعية

في مدرسة محمد تيمور

بقلم : د. حمدي السكوت

يقصد بهذه المدرسة عادة عدد من كتاب القصة القصيرة من أبرزهم محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقى وعيسى عبيد وشحاتة عبيد وغيرهم ، وهم الكتاب الذين ظهروا قبيل ثورة ١٩١٩ وفي أعقابها والذين انفرط عقدهم كمدرسة منذ أوائل الثلاثينيات بعد أن تم على أيديهم في وقت واحد ظهور القصة القصيرة المصرية بمعناها الحقيقى من جهة ، وبلوغها مكانة لم يتح لها منذ ذلك التاريخ أن تستردها من جهة أخرى ، اذ الواقع أن فترة العشرينيات من هذا القرن كانت الفترة الذهبية للقصة القصيرة دون منازع • ويكفى أن نذكر انه منذ سنة ١٩١٣ وهى السنة التى ظهرت فيها رواية « زينب » للدكتور هيكل (١) وحتى سنة ١٩٣١ وهى السنة التى ظهرت فيها رواية المازنى الاولى « ابراهيم الكاتب » لم تظهر سوى رواية واحدة ومسرحية واحدة ذواتى أهمية نسبية وهما رواية « ابنة المملوك »(١٩٢٦) لمحمد فريد أبو حديد ، ومسرحية « مصرع كليو باترا » (١٩٢٧) لأحمد شوقى ، فى الوقت الذى كانت القصص القصيرة يتوالى صدورها بل ويترجم الكثير من القصص الى اللغات الاوربية المختلفة (٢) •

أما بعد العشرينيات فقد بدأت الاشكال الأخرى

(١) هيكل نفسه قرر فى مقدمة الطبعة الثانية للرواية (ص ٣) أنها طبعت للمرة الاولى فى سنة ١٩١٤ وسار وراءه معظم الدارسين ولكن الحقيقة أنها ظهرت فى سنة ١٩١٣ ارجع الى صحيفة الجريدة عدد ١٨ سبتمبر سنة ١٩١٣ ففيه مقال نقدى للرواية يوضح أنها ظهرت قبيل صيف ذلك العام • وارجع كذلك الى مجلة البيان عدد أول ذى القعدة ١٣٣١ هـ وهو يوافق ٢ اكتوبر ١٩١٣ وفيه تقريظ للرواية وهكذا فزينب لم تظهر فى سنة ١٩١٤ كما قرر هيكل ولا فى سنة ١٩١٢ كما قرر بعض الباحثين •

(٢) انظر مقال نفيل باربر Nevill Barbour

« عودة الروح » (رواية مصرية) ١٩٦٦
Islamic Culture, Vol. 9, 1933, P. 489.

فى مزاحمة القصة القصيرة مكانتها واقصائها عنها • ففى سنة ١٩٣١ ظهرت رواية المازنى « ابراهيم الكاتب » وفى سنتى ١٩٣١ و ١٩٣٢ ظهرت مسرحيات « قمبيز » و « أميرة الاندلس » و « على بك الكبير » و « عنترة » لشوقى كما شكلت جماعة أبوللو ـ التى أضافت الى تراثنا الشعرى نصيبا ليس بالقليل فى سنة ١٩٣٢ وفى نفس السنة (١٩٣٢) (٣) ظهرت الطبعة الاولى لرواية الحكيم « عودة الروح » لتتوالى رواياته ومسرحياته بعد ذلك • ويبدو أن نجاح « عودة الروح » قد شجع عددا من الكتاب ـ ومن بينهم كتاب القصة القصيرة أنفسهم ـ على كتابة الرواية • ففى سنة ١٩٣٤ نجد أن محمود تيمور ينشر رواية « الاطلال » لتتبع بعدد من الروايات • كما نجد أن محمود طاهر لاشين ينشر فى نفس العام (١٩٣٤) روايته الوحيدة « حواء بلا آدم » ـ ولا تنتهى فترة الثلاثينيات الا وقد انضم الى ركب الرواية كل من العقاد وطه حسين ونجيب محفوظ وغيرهم •

وقد قوبل هذا الازدهار الكبير فى موقف الرواية بانحسار شديد عن كتابة القصة القصيرة • فقد توقف عدد من أعضاء مدرسة محمد تيمور نفسها عن الكتابة اما بالموت المبكر كما حدث لكل من محمد تيمور وعيسى عبيد واما للشعور بالاهمال وعدم التقدير كما حدث لشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين واما للانصراف لأوجه نشاط فكرية أخرى كما حدث بالنسبة للدكتور حسين فوزى وآخرين •

وهكذا قدر للقصة القصيرة أن تخلى مكانها للأشكال الادبية الاخرى وبخاصة للرواية • ومن الواضح طبعا أن هذا لا يعنى أن نوعية القصة القصيرة قد تدهورت • بل على العكس من ذلك لقد حققت تقدما فنيا كبيرا على أيدى يحيى حقى ويوسف ادريس وآخرين •

بعد هذه المقدمة الموجزة عن هذه المدرسة نعود الى موضوعنا الاصلى وهو مناقشة مدى امكانية وصف أعمال أعضاء هذه المدرسة بالواقعية ، ذلك الوصف الذى أعلن عنه عدد من هؤلاء الاعضاء فى مقدمات قصصهم • ودرج عليه كل من كتب عن القصة القصيرة تقريبا ، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة •

ولنبدأ أولا بتوضيح معنى هذا المصطلح الادبى « الواقعية » لأنه ـ فيما يبدو ـ لم يكن واضحا فى أذهان الكثير من قرائنا ، بل وبعض كبار نقادنا حتى وقت قريب جدا • فالدكتور محمد مندور ـ الذى يعد كتابه « فى الميزان الجديد » من خير ما أنتج من نقد عربى فى هذا القرن بلا جدال ـ يقرر مثلا ان رواية « نداء المجهول » للأستاذ محمود تيمور « نموذج دقيق للأدب الواقعى » مع أن من الواضح أن هذه الرواية بعيدة كل البعد عن الكتابة الواقعية ، واذا كان هذا الكلام قد كتب فى سنة ١٩٤٤ فاننا نجد فى كتاب الدكتور على الراعى « دراسات فى الرواية المصرية » الذى نشر فى سنة ١٩٦٤ تعليقا للمؤلف ، على معالجة الدكتور مندور لرواية طه حسين « دعاء الكروان » يتضح منه أن هذا المصطلح لم يكن محددا تماما حتى هذا التاريخ المتأخر ، وعدم التحديد هذا يرجع الى اختلاط المفهومين الثانى والثالث للواقعية على النحو الذى سنورده فى هذا المقال •

ما هى الواقعية اذن ؟ أو ما الذى نقصده بالتحديد عندما نصف عملا أدبيا بأنه واقعى ؟

عندما تطلق هذه الكلمة فى الحقل الادبى فانها تعنى عادة واحدا من أمور ثلاثة :

١ ـ الأمر الأول : وهو لا يهمنا كثيرا هنا ، الحركة الادبية التى ظهرت فى أوربا فى الثلث الثانى من القرن التاسع عشر والتى ساعد على ظهورها عوامل مختلفة من بينها التيارات الفلسفية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت والتى أولت اهتماما كبيرا للمجتمع والبيئة وتأثيرهما القوى على الفرد • ويعتبر كونت Conte بفلسفته الوضعية التى أولت أهمية كبيرة لعلم الاجتماع ، وفيرباخ Feuerbach بنقده الانثروبولوجى للأديان ، ذلك النقد الذى فصم كل رابطة للانسان بعالم الخلود • ولم يترك له شيئا يستند اليه سوى بيئته أو هذا العالم كما هو ، يعتبر هذان المفكران من أشد الفلاسفة أهمية فى هذا الصدد • كذلك أوحى اختراع داجير Daguerre للتصوير الفوتوغرافى فى سنة ١٨٣٩ الى الفنان بان يتبنى أسلوبا أكثر دقة وأشد تمثيلا للواقع والتصاقا به • هذا الى تقدم العلم الذى ساعد على تفسير كثير من المشاكل التى لم تكن تجد حلا حتى ذلك الوقت •

وكان من جراء ذلك وغيره أن أخذ الفنان يهتم ببيئته وأصبح أمينا فى تصوير موضوعاته واقترب بأسلوبه من الواقع اقترابا كبيرا وظهرت فى ميدان الادب بعض الاعمال التى لم تكن خالصة للخيال والتأملات والاحلام وحدها وانما أولت اهتماما كبيرا للواقع كما فى سلسلة قصص الكوميديا الانسانية لبلزاك مثلا وبعض أعمال ديكنز ، ولا تكاد خمسينيات القرن الماضى

(٣) الفكرة السائدة أن « عودة الروح » ظهرت فى سنة ١٩٣٣ ولكن هذا غير صحيح ـ انظر عايدة نصير (الكتب العربية التى نشرت فى الجمهورية العربية المتحدة « مصر » بين عامى ١٩٢٦/١٩٤٠) ط ١ ص ١٩٧ •

تنتهي حتى تكون روايــة فلوبير الكبيرة « مدام بوفاري » قد ظهرت ، وهي الرواية التي تعتبر بحق أول عمل يثبت أقدام هذه الحركة الجـديدة بل ويضمن لها السيادة في أوربا حتى ســـنة ١٨٨٠ تقريبا .

ولن نتوسع في الحديث عن الواقعية بهـــذا المعنى فنتتبع خط التطور الذى سلكته هـــذه الحركة الأدبية في الأقطار الأوربية المختلفة ، أو نعرض « للواقعيات » الفرعية التي انبثقت عن هذه الحركة الام كالواقعية النفسية مثلا التي بدأها دستوفسكي وثبتتها اكتشافات فرويد أو واقعية « الحياة المبتذلة » التي مارسها هولز Howells في أمريكا ، أو الواقعية الاشتراكية التي تطالب بأن تكون وظيفة الفنان الرئيسية هي تطوير المجتمع الاشتراكي وتنعى على الواقعية الغربية اتجـاهها النقدى المحض نحـو المجتمع وعدم ايجابيتها — أقول لن نتوسع في شرح مصطلح الواقعية بهذا المعنى لأن ذلك لن يفيدنا كثيرا فيما نحن بصدده الآن .

٢ — أما الأمر الثاني : الذى قد تعنيه كلمة « الواقعية » حين تطلق في مجال الدراســة الادبية فهو استخدام التفاصيل الكثيرة المنتزعة من الحياة العادية ومن التجارب العامة المألوفـة للناس جميعا بغرض ابراز صفة ما أو موقف ما أو بيئة ما في شكل مادى محسوس وحيوى . ويطلق لويس على هذا النوع اسم « واقعيــة العرض » (٤) .

والواقعية بهذا المعنى مفهوم قد طبق في كل مراحل التاريخ الادبى واســتخدم بصـــفة خاصة فيما يلى :

أ — عند وصف الطبقات الدنيا في الاعمـال الكوميدية . ولعل من خير أمثلة ذلك في أدبنا العربى ما تضمنته « المقامة المضيرية » لبـديع الزمان الهمذاني من لمسات واقعية تصور في حيوية بالغة رجلا محدث النعمة ثرثارا .

ب — كذلك استخدمت — وتستخدم — هذه التفاصيل الواقعية في ابراز « اللون المحـلى » لبيئة ما ولن نتعرض هنا لتكنيك اللون المحلى هذا وانما نكتفى بالاشارة الى أنه فكرة رومانتيكية لا واقعيـــة (٥) والى أن نظرة كاتب اللون المحلى عادة تشبه نظرة السائح الذى يتجول في بلـد غريب ، فهو لا ينفذ الى أعماق هذا البلد في العادة وانما هو يلاحظ أو يدون الأشـياء الخارجيـة والسطحية فقط في الغالب .

ج — وأخيرا فان هذه التفاصيل أو اللمسات الواقعية قد استخدمت — وتستخدم — في عرض الاشياء غير المحتملة أو حتى غير الممكنة لكي تبرز أمامنا في صورة حية ملموسة . ومن أمثـلة ذلك مثلا حك « الخبـازين من الجن للعجين من أظافرهم » أو « تشمم الغول لكديتي الحشـيش البارزتين من شق في وسط الصخرة » أو الكثير من التفاصيل الواردة في الف ليلة وليـلة عندنا .

وواضح أن هذا النوع من الواقعية ، بصوره المختلفة ، ليس هو ما نقصده حين نصف عملا ما بالواقعية ، اذ أن هذا النوع بكل استخداماته قد وجد قبل وجود المذهب الواقعي بسنين طويلة ومن الواضح كذلك أن الواقعية بهذا المعنى توجد في الحكايات كما توجد في العمل الخيالى ، كمـا توجد في العمل الرومانتيكى ، كما توجد في العمل الواقعي . ومع ذلك فكثيرا ما ينخدع بعض القراء أو النقاد بهذه التفاصيل المستمدة من الواقع فيحكم على عمل غير واقعي بأنه واقعي لمجرد وجود هذه التفاصيل به . ولعل هذا هـو ما أدى الى الحكم بأن « نداء المجهول » روايــة واقعية .

٣ — أما المعنى الثالث والأخير للواقعية فيقصد به أن يكون الهيكل العام للعمل — الحكاية مثـلا في الرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة — شيئا عاديا « محتمل » الحدوث بل كثير الحدوث، وان يتوخى الكاتب الامانة في عرض الحقيقــة العارية والصريحة للطبيعة البشرية كما هي ،وأن تكون الشخصيات ، والاحداث التي يجابهونها ، والمواقف التي تحيط بهم كلها طبيعية وعادية . كما أن التصرفات التي تصدر عنهم ينبغى أن تكون متوقعــة من أناس في مثل ظروفهـم ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية . فاذا حـدث وعالج الكاتب الواقعي شخصية شاذة مثلا فانه عادة ينتقى من المواقف والاحداث والظـروف الطبيعية والمنتزعة من واقع الحياة ما يبرر حدوث هذا الشذوذ بطريقة مقنعة وخالية من المبالغـات ومشابهة لما يحدث في الواقع . وعلى كل حـال فمعالجة المواقف غير العـادية أو غير الشائعــة ليست في العادة هدف الكاتب الواقعي .وكما يقرر جورج بكر G. Becker فان « أكثر الاشياء واقعية هو ما يجربه أضخم عدد من النـاس .. والكاتب الواقعي حذر دائما من ناحية الحقـائق الشاذة حتى ولو شهدت بصحة وقوعها الصحيفة اليومية .. وهو قد يلجأ الى دراسة حالة شـاذة

(4) C.S. Lewis, An Experiment in Criticism, Cambridge, 1961, P. 57.

(٥) انظر : J. Shipley, Dictionary of World Literary Terms, London, 1955, P. 362.

ولكن بصره بصفة عامة مثبت على المعيار الاحصائى (٦) ٠

وبديهى ان هذا النوع الاخير فقط هو الذى يحدد فى حسم ما اذا كان عمل أدبى ما واقعيا أم لا ٠ سواء توفرت فى هذا العمل التفاصيل أو اللمسات الواقعية التى تحدثنا عنها فى النوع السابق ٠ كما هو الحال فى الكثير من أعمال نجيب محفوظ مثلا ، أم لم تتحقق كما هو الحال فى رواية « سارة » للعقاد مثلا وهى الرواية التى تخلو أو تكاد من التفاصيل السابقة ، ومع ذلك فلا يشك أحد فى واقعيتها ، لأن الهيكل العام ، أو الحكاية ، فيها عادية محتملة الوقوع بل ربما تكون قد حدثت فعلا ٠

بعد هذا التحديد الموجز للعمل الواقعى ننتقل الآن الى مدرسة محمد تيمور لنرى هل ينطبق هذا التحديد على أعمال أعضائها أم لا ٠

ان استعراضا سريعا للأعمال التى كتبها محمد تيمور نفسه والتى تتناول عادة على انها قصصه القصيرة يكشف عن أن عددا من هذه الاعمال عبارة عن لوحات تنقصها الحادثة والحركة والتطور الدرامى ، ومن ثم فينتفى الحكم عليها بالواقعية أو غير الواقعية لأن مثل هذا الحكم عادة يتطلب بناء دراميا ناميا للحدث يمكن الحكم معه بأن هذا النمو طبيعى وعادى أو شاذ وخارج عن المألوف ٠

أما التفاصيل الواقعية الموجودة بهذه اللوحات فقد رأينا انها ليست العامل الحاسم فى الحكم على العمل بالواقعية ، وعلى أنها قد توجد فى العمل الخيالى كما توجد فى العمل الواقعى ٠ ومن هذه اللوحات مثلا قصة « حفلة طرب » التى لا تقدم لنا سوى وصف خارجى لاحدى المغنيات وأعضاء فرقتها الثمانية واحدا بعد الآخر ، ثم تنتهى القصة بانتهاء الوصف ٠ كذلك فان قصة « فى القطار » أيضا من هذا النوع ، فهى لا تعدو أن تقدم لنا موقفا واحدا يعبر فيه عدد من الافراد بطريقة مباشرة عن رأيهم فى تربية الفلاح ٠ وربما كان من هذا النوع أيضا قصة « بيت الكرم » التى تصور لنا بطريقة لا تخلو من المبالغة وصفا لوارث أخرق فى أحد مجالس شربه مع عدد من الطفيليين ٠ فاذا ما انتقلنا الى القصص الثلاث الباقية (هناك قصة رابعة لموباسان مصرها محمد تيمور ، ولذا فهى لا تعنينا هنا) فسنجد أنفسنا أمام حادثة نادرة الوقوع ، كعشق تلك المربية الكهلة للطفل الذى كانت له بمثابة الام ثم صار الآن شابا فمارست معه نشاطا جنسيا ، وبخاصة وأن المؤلف لم يتعرض لما كان يدور فى رأس هذه المربية حتى قادها بالتدريج الى أن تصبح فى هذا الموقف وانما اكتفى بتلخيص الموقف على هذا النحو « لقد كان طفلا جميلا فكانت تحبه مربيته كأم حنون والآن صار شابا جميلا فأحبته مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها » ٠

ومن القصص التى لا يمكن أن تعتبر واقعية بالمعنى الذى أسلفناه كذلك قصة « عطفة الـ ٠٠ منزل رقم ٢٢ » وتتلخص فى أن موظفين أحدهما عزب والآخر متزوج يمرحان وراء الخمر والنساء كل ليلة حتى الفجر ٠ وذات يوم يلقى الزوج على صديقه درسا فى خيانة النساء جميعا ويغريه بصفة خاصة بذوات الازار البلدى بعد أن يطمئنه على أن زوجته هو فى مأمن من أى خيانة لأنها دائما فى حراسة أمه ٠

وفى نفس هذا اليوم ينتظر الموظف العزب صديقه فلا يحضر ٠ فيتسلى بملاحظة الناس فى الشوارع ويقع بصره على امرأة ترتدى أزارا بلديا فيتذكر نصيحة صديقه فى الصباح فيلاحق المرأة وينجح فى قضاء وقت عابث معها ليكتشف فى النهاية انها لم تكن سوى زوجة صديقه ٠

وواضح ان هذا العمل أقرب الى النادرة الطريفة منه الى القصة الواقعية بالمعنى الذى قدمناه ٠

وتبقى بعد ذلك قصة واحدة من قصص المجموعة هى التى يمكن ، بشىء من التسامح ، أن تدخل فى باب القصص الواقعى ٠ وهى قصة « صفارة العيد » التى تحكى قصة طفل فقير يتيم فى العيد مع أصدقائه من الاطفال الموسرين الذين يرتدى كل منهم ثوبا جديدا ويشترى صفارة وبعض الحلوى ٠ أما « على » فلا يستطيع شيئا من ذلك ٠ وبعد فترة يتصارع « على » مع طفل كان قد راهنه على أن يحصل « على » على صفارة الطفل ان فاز ، وعلى أن يصفعه خصمه على وجهه ان هزم ، بما انه لا يمتلك صفارة ٠ ويتغلب « على » على خصمه لأنه كان يدافع عن شرفه على حين كان الآخر يدافع عن صفارته ٠ ثم يأخذ « على » الصفارة ويضعها فى فمه كما يضع الظمآن حافة الكأس المثلج بين شفتيه وكأنه امتلك العالم بأجمعه » ٠

تلك هى القصة الوحيدة ــ فى رأيى ــ التى يمكن أن نعتبرها عملا واقعيا اذ هى تخلو من المصادفات وتحكى حدثا عاديا ، وان كان المؤلف قد أبى الا أن يختمها ختاما عاطفيا ٠ فالاطفال بعد فترة يسخرون من « على » لأنه ينفخ فى صفارة لم يشترها بماله فيلقى « على » بها فى وجوههم ويتركهم حتى يصل وحيدا الى شجرة كبيرة يستند اليها ويبكى صائحا « أماه أماه أبتاه » على حين

(6) George J. Becker, Realism: an essay in definition, Mod. Lang. Quarterly, Vol. 10, 1944, PP. 185-7.

كانت الاطفال تغنى فى الشارع الكبير • ثم يفيق بعد هنيهة ليجد كلبا « جالسا عندرأسه يلحس دموعه بلسانه الظامىء » وكان « على » قد أحسن الى هذا الكلب من قبل •

على كل حال فهذا هو موقف محمد تيمور زعيم هذه المدرسة • فما هو موقف باقى الأعضاء ؟ •

من الواضح ان المجال لن يتسع هنا لتتبع كل أعمال هذه المدرسة ولذا فسأكتفى باستعراض هذه الامثلة من مجموعة « يحكى أن » للأستاذ محمود طاهر لاشين ــ وقد أخذتها بطريقة عفوية محض ــ ثم أحيل القارىء الى باقى مجموعات أعضاء هذه المدرسة ليرى بنفسه أن مثل هذه الامثلة التى سأذكرها الآن شائع ذائع فى كل المجموعات تقريبا •

ونحن نلتقى فى أول مجموعة « يحكى أن » بهذه الحيلة التى تشبه حيل ألف ليلة وليلة ــ حين يعود الزوج مبروك الى بيته بعد منتصف الليل فلا تفتح له زوجته (لأن معها عشيقها) وانما تتظاهر هى وخادمتها بالاعتقاد بأن الطارق هو العشيق نفسه وليس الزوج ، ولذا فلن يفتحا له الباب •

كذلك نلتقى برجل يتزوج من امرأة جاهلة مبذرة طمعا فى ثروة أبيها المريض ، ولكن هذا المريض لا يموت • وييأس الزوج بعد أعوام خمسة ويطلق الزوجة ولكنه يفاجأ ــ بعد الطلاق بساعات ــ بوفاة الاب فى حادث تصادم ! •

ونلتقى أيضا بابن يكتشف ان أمه قد ربته هذه التربية الفاضلة بمال اكتسبته بالتفريط فى شرفها •

كما نلتقى بأرملة عجوز تتزوج من شاب يبيع أرضها ويبدد ثروتها •

وأخيرا فاننا نلتقى بقسيس يرتكب الفحشاء مع ابنة خادم الكنيسة على حين ينتقم هذا الخادم بسرقة نبيذ الكنيسة المقدس •

وأنا لا أقول ان مثل هذه الموضوعات مستحيلة الحدوث • بل قد تحدث فعلا فى عالم الواقع • ولكنها تحدث مرة فى العمر مثلا أو مرتين على الاكثر أى أنها شىء نادر وغير عادى • وقد سبق ان رأينا ان الكاتب الواقعى عادة يهتم بالعادى والمألوف •

وقصة القسيس هذه يتناقلها الناس على انها نكتة وهى من هذه الزاوية تذكرنا بنكتة أخرى ضمنها شحاتة عبيد مجموعته الوحيدة « درس مؤلم » وهى نكتة أو قصة « مبروك يا أم أحمد » وتتلخص فى أن شابا تزوج أرملة عجوزا عن طريق الخاطبة التى أوهمته بانها صغيرة وجميلة • وفى يوم الزفاف جلس الزوج الى جوار زوجته التى أخذت تتلقى التهانى من صديقاتها مرددات عبارة « مبروك يا أم أحمد » • فانتظر الزوج حتى أنتهين جميعا ثم انصرفن فوقف بدوره ليقول هو الآخر « مبروك يا أم أحمد » وينصرف!

مثل هذه الحكايات أو المواقف غير العادية تشيع بكثرة فى أعمال أعضاء هذه المدرسة (فى تلك الفترة الزمنية المحددة ، أى قبيل وأثناء العشرينيات) • ولذا فنحن نتردد كثيرا قبل أن نسمى هذه المدرسة بالمدرسة الواقعية للقصة القصيرة كما فعل البعض • وان كان هذا لا يمنعنا من أن نقرر أن هناك بعض القصص المتناثرة فى انتاج كل عضو من أعضاء هذه المدرسة يمكن أن ينطبق عليها تعريف الواقعية بالمعنى الذى قدمناه •

ولذا فنحن نميل الى القول بأن أعضاء هذه المدرسة كانوا يمثلون « مرحلة انتقالية » فى تاريخ التطور القصصى بوجه عام • انهم لم يكتبوا أعمالا رومانتيكية توغل فى الخيال وتركز على العواطف وتهتم بالمثاليات • كما كان المنفلوطى يفعل ، ولكنهم كذلك لم يكتبوا أعمالا تسيطر عليها موضوعية الكاتب الواقعى وتتناول التجارب التى يمر بها سواد الناس وجمهرتهم كما هو الحال فى الكثير من أعمال نجيب محفوظ مثلا •

وليس معنى عدم اعتبار الكثير جدا من أعمال أعضاء هذه المدرسة قصصا واقعية انها لم تكن قصصا جيدة أو ان كتابها لم يكن لهم تأثير كبير فى تطور فن القصة القصيرة فى الأدب العربى • فعلى العكس من ذلك ــ وكما ذكرت فى صدر هذا المقال ــ لقد طفرت هذه المدرسة بالقصة القصيرة طفرة كبيرة ، وأتاحت لها مكانة لم تستطع حتى الآن أن تستردها • واذا كان لنا أن نقول ان العصر الذهبى للقصة القصيرة فى أمريكا هو عصر ادجار آلان بو • وفى فرنسا هو عصر موباسان ، وفى روسيا هو عصر تشيكوف ، فان العصر الذهبى للقصة القصيرة فى مصر كان ــ دون جدال ــ عصر محمد تيمور وزملائه •

الساهر أبداً

شعر: محمد احمد حمد

(١)

أحلم بالأشجار الكسلى
تقطر فاكهه .. ونعاس
أحلم أن يصمت صوت الأجراس
أتمنى ان تخلو الساحة ..
من صرخات الاخراس
اتمنى ان يشرق بدر
من قطن ونحاس
لأنام على نهديه واحلم بالأضواء
وصداع يسرى فى أعصابى
يزرع فيها الارق الاصفر والأنواء .

. . . .

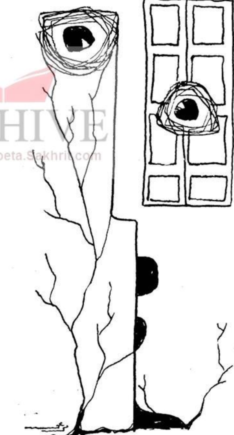
ـ « من أين يأتى النوم يارفاق ؟ »
« من اين يأتى النوم ؟ »

. . . .

تلمع فى ذكراتى عين زرقاء
يتفتح عبر زجاج النافذة الرائق
حقل بنفسج
وبحار مغرقة فى الصمت
يسرق فيها النورس ذاكرة الأسماك
ويغنى الصيادون للؤلؤة زرقاء
تعلق فى ذاكرتى
تسرق منها كسل النوم .
ـ « من أين يأتى النوم يارفاق ؟ »

. . . .

صوت رصاصة
يصفع وجه الأكواخ النائمة المدحورة
يثقب قلب الثائر فى سفح التل
يثقب نهد الأم فلا يجد الأطفال عصير الرحمة
ينسف أضلاع الرضع والأيتام
صوت رصاصة
ينشب فى قلبى اظفار البارود
يتمشى عبر الطرقات الصحراوية
يشجب فيها الأمن





عبر الشرفات ليخنق بسمات العشاق
عبر سحاب الليل يمص رحيق الماء
عبر زجاج النافذة الأزرق
يسرق منها خدر النوم

. . . .

ـ « من أين يأتي النوم يا رفاق ؟ »

. . . .

تستفسر منى الكلمات
عن أسرار معانيها
وأنا أطردها من شباك البيت
فتعود الأحرف والأصوات ..
تنقر فوق زجاج الصمت
وأنا استلقى فوق سريرى
أبحث فى أسرار النوم .

(٢)

أيتها البواخر المسافرة
يشرنى صباحك الحزين اذ يذوب
عبر التقاء اللازورد والظلام
أيتها البواخر المهاجرة
الى الموانىء الغامضة المسحورة
أود لو جلست فوق عرش الماء
لابتنى للمتعبين فى شعوق الأرض
مملكة الأمواج
فلتحمليني جسدا محترقا
فلتحمليني أرقا
يبحث عن جفونه فى أعين المدائن البعيدة .
تقول لى البواخر الرواس
بصوتها المبحوح :
« أنا بلا زيت ، بلا شراع »
أيتها البواخر الرواس
سوف أجىء فى الظلام
كأنني « بروسبرو » الذى يسير « الهواء »
يثير فى « التعميق » عاصفة
تثور لا لتقلب السفين
وانما تثير ما فى البحر من تيار
كى يدفع الأشرعة الساكنة المطوية
ويمنح المجداف عاطفة
ترسى على خدود الماء
فى تبه حانيه عميقه .
أيتها السفائن العاجزة المطوية
سوف تهب العاصفة
كى تحمليني من مدائن التراب
للمدن المائيه
تمتص ما يثيره العذاب .
مدن لا تعرف دوبانا او حملانا

. . . .

لا تعرف جوعانا أو صديانا
تصدح فيها الموسيقى لتبارك ربات الاشعار
بين حدائق لا تعرف شرعا او قانونا
تزهر فيها اللوحات عناقا
لا يسمع فيها صوت رصاص
تتلاقى عبر سماء صافية الزرقة
مدخنة البيت ومدخنة المصنع
لا تهدأ حلقات الرقص على الاعشاب
تتدفق شمس البحر تصب الخصب على الأجساد
يستلقى شيطان النوم على سيقان الأشجار
وينام ملاك الحب الساحر تحت الأجفان يهدهدها
.. كيلا تعرف حقدا أو سهدا
والأرق الأصفر مغلول خلف الأسوار
ولهذا انهض من فوق سريرى

. . . .

أشرع سيفى
أسرج أحصنة الريح
وتفر طيور النوم
تفر طيور النوم !

قصة قصيرة

مشاهدات

عاشق الملامح المستحيلة

بقلم : احمد الشيخ

تقديم :

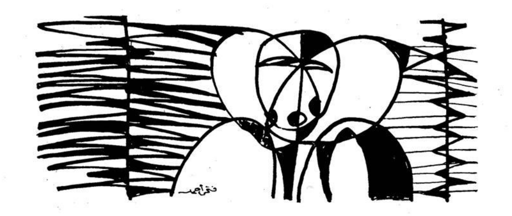
عبثا كنت أدور بحثا عن الوجه الذى لفظنى قبل أن يستقيم عودى ، ربما اشمئزازا من ملامحى .. اجهد نفسى فى تخيل تقاطيعه الصارمة ، أعجز عن الاستمرار فى طرق الابواب الموصدة متوهما سقوطى الممكن من فرط الاجهاد .. افر من مشاوير العناء متمثلا وجه أمى الشاحب خشية أن أفقده عنوة .. اتشبث بالملامح رافضا كل وساوس خول احتمال موتها .. أسألك وانت ازائى بعودك الفارع أن تريحنى بالفهم .. تتأملنى دون اهتمام وبحذر .. أضيق بوجهك الحاد التقاطيع فأشرع فى معاودة البحث عن طفلتى المأمولة .. الملم تقاطيع وجهها وأنصبها تمثالا خرافيا أكاد أن أعبده .. أذوب رغبة فى احتوائه واعتصاره الى حد الانصهار فى بوتقة واعدة بدوام العطاء .. أتخيل أمها تلهث بالرغبة وترتجف بالاشواق قبل أن تخلص أطرافها فى حياء حذر وتسألنى للمرة الألف أن أعود لتكرار الدورة بادئا بالبحث عن الوجه الذى نسيته ، وأتراجع حالما تسر الى بأنها ليست سوى مسخ لمستحيل يعشش فى حيز الدماغ المرتعش بالرغبات النهمة .. انحدر من دائرة البحث العقيم وارتكن بكيانى المنهك فوق صدرها الناهد اللاهث بتدفق المشاعر .. لحظتها أرفض العودة الشقية بمتابعة الطرقات الصاخبة دون جواب لأجدك ازائى وأوقن اننى أدور حول نفسى .

الغائب :

افتقدتك منذ لفظتنى بالسكوت ونسيت وجهى .. كنت أناجيك دؤوبا فى أحلامى بلا معنى فيغلفك الصمت المريب حين أسألك عن سر غيابك الممدود ، وان لم تكن أصل وجودى .. تتأملنى متعجلا وتلقى على ساعتك نظرة ثم تختفى واعدا اياى بالعودة فى مساء الغد .. كلما أهم بامساكك واللحاق بك اعجز .. أجدنى فى صلب الليل المعتم واقفا فوق فراشى مادا ذراعى الى أعلى وكفاى يوشكان أن يلمسا سقف العرفة .. وقبل الشروق بلحظات تتسلل مع جحافل العتمة مخلفا فى داخلى شكوكا فى أن تكون طيفا ... وتهزنى أمى لأفيق وأسمع حديثها المعاد عنك فى شرود حالم متأمل للفراغ السرمدى .. قلت لها فى احدى المرات وأنا أتميز غيظا انك أسطورة .. تزداد عيناها اتساعا وعمقا فارى فى حدقتيهما صورتى شاحبتين فى البداية . تزداد العينان حلكة فتبدوان كبئرين عميقتين ساكنتين .. تتضخم الصورتان كلما اتسعت العينان وازدادتا سوادا وعمقا بالاندهاش .. ارتعش بالرعب وأتراجع متخوفا ان يخرج الوجهان من صلب العتمة الرحبة وينفذان فى لحم اكتافى .. أصرخ فى هلع ممعن فى الاصرار على الصمود رغم خطوات التراجع العفوية .. اسألك فى داخلى وانا موقن بأنك سراب .. متى أراك ؟ يجيبنى صدى صوتى فى حدقتى عينيها الحالكتى السواد .. متى أراك ؟

أتمثل رحلتى الاخيرة اليك وباب وجودك الموصد يتحدى الكف المستميت ويحجب النداءات الملهوفة الرنين .. ووهم أن تكون مطلاعلى الطارق من خلال ثغرة فى الباب الوهمى يجعلنى أتحسسه مع الجدران الصماء فاكتشف الخدعة واستدير الى وجهها المذعور برسم الاحباط فوق وجهى .

« ربما مات يا أمى فى غفلة عنا وعجز عن اعلان موته غير المتوقع .. ربما كان فى أقصى شمال العالم جثة محنطة فوق سرير مسوس



الدعائم ٠٠ ما جدوى أن أعود لتلبية البحث وأنا لا أعرف حتى على وجه اليقين أى الأبواب بابه ، أتذكر رحلتى الاخيرة اليه فى متاهات القرى البعيدة وسراديب المدن المعتمة فلا أستعذب فكرة العودة أو حتى الاطمئنان الكاذب الى احتمال العثور على وجهه ، ما دمت لا أعرف بالقطع تفاصيله المميزة ، رغم كل حكاياتك وانك تطالبين بالسعى المرهق وراء منحة تقبع فى صندوقك السحرى المغلق دوما ، بينما أزهدها ٠٠ واسألك ان كان ممكنا ان أطل اليه لو وجدته بعيون لائمة يحركها عتاب سنوات أضعتها انتظر بينما هو يدور فى أركان العالم تاركا اياى انتظره ، مكتفيا باطلاق طيفه كل ليلة يحوم حولى ويرهق الرأس المرهق بالسعى اثر اطياف أخرى من بينها طيف طفلتى المأمولة ٠٠ وكيف استشعر الامان فى حضرته بينما سنوات البحث المهين واذلال التوقع الدائم للحظة السقوط فى أعماق العمر تصرخ فى لحظة فراره اليومى قبل الفجر انه السبب ٠

افهمتها يا أبى ان احتمال موتك هو الاكثر معقولية ٠٠ ان الاجدى لها أن تكف عن تكرار الحكايات المحفوظة عنك وترك الاسترخاء الكسول والشروع فى معاونتى على الصمود لاكمال رحلة المستحيل الذى عشقته ٠٠ لكننى عجزت عن الاعتراف الصريح بأننى لا أعرفك أصلا منذ اكتشفت وجودى ٠٠ وتخيلت لحظة عربيدة أوجدتنى ولفظتنى لقيطا بلا مأوى غير ما أصنعه وأحوطه بنفسى ٠٠ لكنها كانت تعشق طيفك الى حد الجنون فحرصت أشد الحرص عليها ولم أقرر بالقطع اننى لا أنتظرك ، وان كل ما أعرفه عنك محض حكايات قديمة كانت تقولها فى ساعات الصفاء ، مؤكدة انك بارع فى الطواف بقاربك الصغير فى أنحاء العالم وعبر متاهات البحار السبعة دون رهبة ٠٠ وانك تعود اليها سرا فى مواسم الحصاد وتمنحها وصاياك مع ما تجلبه من كنوز البلدان الغريبة (حول عودتك اليها سرا كانت تتكلم بصوت خافت مرعوش برعب توقع اكتشاف الاكذوبة المكررة) ٠ وفى كل مرة كانت تشير الى صندوقها المغلق دوما دون أن تجرؤ ولو مرة واحدة على فتحه لتزيل شكوكنا التى كانت تستفحل يوما بعد يوم ٠٠ وكم كنت أتوق الى فتحه مرة ، لأن شيطانا لعينا ركب دماغى وراح يمرح فى داخلى هاتفا بأن الصندوق خال من كل شىء ٠

الوارث :

كنت افتقد الامان كما ينبغى يا « سها » ففكرت أن أستعيده تواقا الى الخلاص من سخف أشباح المدينة المقنعة بالاضواء الملونة ، ومن ضجيجها المرهق ٠٠ وهروبا من مرارة اللعاب الدائمة ٠٠ افراز البطن الخاوية ومن عرى شتاء المدينة المكشوفة فى قلب الصحراء ٠ منذ طردنى بليل عاريا من كل ما يسترنى ، واجهت فى منحنياتها رعب التوقع الدائم للحظة السقوط تحت واحدة من عجلات سياراتها المجنونة ، واتحمل عشرات الصفعات والركلات الحادة دون أسباب كافية ٠٠ بل اننى فى رحلة العودة المسائية كنت أتخفى عبثا من كلابها المسعورة وقططها البرية الشرسة ، والهث بالفرار من المطاردات الوحشية المتنمرة ٠

عدت اليه أسأله ٠٠ اندفعت بالرغبة فى الاقتراب منه لسرد حكاياتى الصغيرة عن أحلام عمرى فى عينيك الخضراوين خلف خصلات شعرها الذهبى المسترسل الى ما تحت الركبتين

وعن براعتي في تغطيتها به من عريها في أمسيات الخميس والتفنن في النفاذ اليك من خلالها .. استدار مهملا اياي عند بابه .. أمسكت به راجيا أن يفهمني .. أفهمته أن وجهك الصبوح سوف يوجد فأشاح عني بالسحنة الصارمة وغلف الوجه بالاندهاش المفتعل . كان يسأل الغرباء دوني عن سر عودتي متوهما انني ماعدت الا لآخذ حقي في ميراث قديم لم يسو بيننا .. فقد صرخ متوثبا :

– افصح عن حقيقة ما تريده .

قلت أرجوه أن يستمع الى ما تبقى من كلماتي :

– لن أسالك عن وصايا أبي التي ادعت أمنا انها كانت في قاع صندوقها السحري .

لحظتها راح يرمقني بغل مسرف في التحدي .. استحال كل منا الى زوج من العيون المحدقة بالاصرار في وجه الآخر .. لكنني خفت من السقوط منهزما متشككا في درع الحماية الذي حملته حرصا .. قال والشرر يتطاير مع حبات اللعاب صهدا لافحا لا أدري كيف يخرج من جوف كائن ..

– لن أعطي شيئا .

أوضحت انني ما جئت الا رغبة في العطاء حتى النفس الاخير ربما لأستشعر الامان مرة . ساعتها كنت استرجع كل ما حصلته من معلومات عن كيفية حرث الجبال والصحارى وفرشها بالخضرة بكل درجاتها لأكون جاهزا اذا ما عن له أن يسأل .. لكنه كان يعيش حذره الدائم من لحظة الحساب .. وجهه المربد يتحول الى تقطيبة عريضة مرعبة .. عيناه تنغرسان في لحم أكتافي سهاما مسمومة يستحيل الافلات من حدتها ، فأخاف الى الحد الذي أهم فيه بالعودة ، لكنني أتماسك بارادة العطاء واساله عن أمنا وان كانت في صحن الدار كعادتها ، فيسألني متوعدا عما اذا كنت قد ظللت طوال السنوات أدبر أمري ويضيف أنه دبر أموره هو الآخر استعدادا للحظة المواجهة .. قلت له صراحة انني نسيت فكرة الحساب الذي يعيش رعبه ، وانني أشك في قيمة صندوق أمنا المغلق .. حين حاولت لمسة بحكم صلة الدم متمثلا فيه وجه أبي الذي فقدته شرع في الفرار كأنما يخشى أن انقض وضوءه وشرع يحكم خيوط دفاعه .. حاولت أن أغير الموضوع راغبا في النفاذ اليه وازاحة خوفه المزوج بالخبث الساذج .. تمثلته عاريا من كل شيء حتى ثياب وقاره المحبوكة ساعة أن يمارس الحب مع زوجته خفية ، فابتسمت ونسيت كل رعبي مجردا اياه من كل طاقته رغم شمروخه الذي أوهم الكل بأنه مسحور لأنه ورثه عن أبي ، فراح يحركه في ضجر متأفف ويستر في ذات الوقت نفسه بالضحكات المجلجلة فتبدو محاولاته غلافا محدود الطاقة يشف عن أحاسيسه المتوقدة الحذرة التي تغلي داخله .. وكنت أسأل نفسي :

– متى .. متي تواتيه الشجاعة في أن يقول ما يريد بالحق قوله ؟

كنت لا أعول على فهمه قبل مواجهته فتجاهلت كفه الضخمة وظللت اتسمع دون رهبة همسات أهل القرية المتعجبة التي تؤكد انني سوف أتلقى بالحتم ضربة من شمروخه المارد ، وكان على أن أتمثلك ياسها بوجهك الاسمر وعينيك العميقتي الاغوار لأتمكن من الصمود أمام نظراته القلقة المتوترة وكفه المرعوش بالتحفز .. وأعد نفسي لسؤاله عن أمي .

الصمم :

كانت تتوارى خلفه لا يبين سوى طرف ثوبها بينما يقف كسد يحول دون رؤيتها بوضوح . خفت أن ترعبها أعاصير اللحظة العصيبة لو صرخت فيه محتجا واضعا في الاعتبار احتمال أن يكون قد أفقدها مقدرتها على السمع ، بعد أن شحبت أمام ناظريها الاشياء واستحالت الى أشباح متحركة بلا تفاصيل مميزة .. قلت لنفسي انني لو اقتربت منها ما عرفتني .. وانها حتى لو سألتني عن اسمي فسوف أعجز عن ذكره لأنني نسيته في زحمة المدينة البعيدة ، وانني لا بد لو تذكرته أن أصرخ لأسمعها ما دامت مصابة بالصمم .. استدرت تاركا وجهه الحاد التقاطيع ، مخلفا وجه أمي الشاحب فوق جسدها الضامر الى حد مؤسف خشية أن يدفعه اصراره على الحديث اليها ولمسها ، وربما النوم في أحضانها لأحس الامان الى أبعادها عن الدار ، ليقرر في رسالة تالية يبدؤها بديباجته المألوفة يقرر انها ماتت بالسكتة أو بالذبحة وأتخيلها حينئذ جثة متعفنة عاجزة عن رد النداء .. قلت لنفسي أن تركها بمحض الارادة خير من مواجهة استلابها عنوة ما دمت قد خسرتها في الحالتين

الفرار :

في ركن الحانة المعتم شربت كئوس الخمروخزي الاندحار .. عدت اتطوح بالنسيان المؤقت .. دفنت مرارة الاخفاق بالدخول العفوي الى الشقة

المقابلة بعد خطوات التراجع ، كنت أتمـدد الى جوارها ساكنا بينما تتأود كعادتها فى وضع النداء .. العن لحظة اكتشاف سرها بعد ساعات الحصار القليلة التى انتهت بفتح أبوابها الموصدة .. رغبت بلا رغبة فى أن أعرى صدرها الناهد .. اتخذ من ثديها الأيسر وسادة .. احرص على أن تكون حلمة الثدى فى تجويف الاذن اليمنى لا تسمع الوجيب المرعوش بالتوقع .. أغـوص بلا رغبة سوى الامعان فى تأكيد الفتح ..أدوس بسنابك حصانى الجامع أرضها الملساء ..انزلق عفوا دون محاولة لاسترجاع السهام المنطلقة .. ينفلت لجام مشاعرى فيطوف حصانى مطمئنا فى الاغوار السحيقة دون رهبه .. واتمثلها مدينة مرعوشة بالتماع السيف والحراب المعربدة .. اطأ ساحاتها الرحبة مرخيا لمشاعرى اللجام راغبا فى التراقص فوق مسارات النصر بـلا مقابل ، وعندما أضيق بتكرار النزف بلا رغبة سوى الرغبة .. اخرج قبل الفجر تاركا لها مهمة اعادة الاشياء المبعثرة كما كانت فى انتظـار زوجها الحبيب كما كانت تناديه دوما .

السقوط :

اشرع فى الهبوط بمشاعرى فيمتد السرداب الخرافى الى أعماق سحيقة .. أقدامى تمعن فى الهبوط المتوتر المغلول دونما توقف .. استعيد فكرة تدمير نفسى التى افهمنى صديقى القديم انها سخيفة ، وأنه من الاجدى ان أظل حيا أفكر فى مهرب .. أسهر الليل بطوله راغبا فى انقاص وزنى .. اعجب كيف تستحيل الرغبة فى العطاء والمنح الى رغبة فى التدمير بعد استحالة الوصول الى بر الأمان .. امعن فى الهبوط ربما لأنه ليس صعبا .. فالدرجات العليا تدفع الاقدام دفعـا الى الدرجات السفلى وجاذبية الارض تمـارس نشاطهـا الابدى فى حياة سلبى وعليـه فمنـذ فكرت فى الهبوط وانا اهبط بحركة الاقـدام فوق الاسـفلت الحامى بلا ارادة .. قبـل ذلك كنت أجد مشقة بالغة فى رفع السـاق ونقلها صعودا الى الدرجات التالية معرضـا روحى لضغط الدم فى حيز القلب المنهك بمشوار البحث عبر السنوات الشابة .. اضغط واضغط متوهما اننى ارتفع .. لكننى اكتشفت الخدعة يوم وجدتنى لم ارتفع عن الارض شبرا ..يومها أحسست بسخف الاشياء وعايشت رغبة حادة فى تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الاخير مدفوعا بخزى انحدارى منكمشا حول نفسى خجلا من فرار العيون المستحيلة .. ممعنـا فى الانكماش الى حد التلاشى .

العشق المستحيل :

« بحثت عن وجهـك فى كل الوجوه لم أجد .. طوفت وحدى فى السهول والصحارى وفى متاهات المدن النائيـة .. نشرت شراع قاربى وجدفت فى النهر عمرا دون جدوى .. انزلقت الى مداخل البحار الملم تفاصيل وجهك المرغوب وانصبها تمثالا من طين أرض قريتى البسـته ثياب العرس الوردية .. شقيت بالبحث موقنا انك هناك فى ركن من أركان العالم ربما عثرت عليه صدفة فى واحد من بيوت القرية البعيدة.. يتداخل الممكن والمستحيل فاقرر فى لحظة الهوس ان الوجه سوف يخرج بالحتم من بطن أرض وطنتها ليزهر ، كنخلة شامخة تعطى تمرها أبدا .

العشق :

مارست أكذوبة الخميس وانتظرت ..توهمت يوم رأيتها مع زميلة الجامعة انها لحظة البـداية الممكنة .. لم أكن متأكدا من انهـا بالقطع محبوبتى .. وددت لو تكون لحظة الميلاد المرتقب فى أن اقول بعد صمت السنوات .. لفظت صبار عجزى ورحت اركض نحوها هادفا الى اختراق حاجز الزمـان واحتوائها فى ذات اللحظـة .. عجزت عن احتمال عجزى لما رأيت خصـلات شعرها المسترسل الهفهاف وهى تطوح برأسهـا الصغير لتزيحها جانبا وتمنح العيون فرصـة التوهج الذى انتظرته ، ارتجفت بالرغبة فى لحظة الوداع الاولى وكفها الصغير فى يدى كعصفور وديع يهمس :

— متى أراك ؟ .

سؤالها كان بداية الخيط الذى تعلقت به .. وجه صديقتها المتعجب المغتاظ يرتبك بالجرأة الراغبة .. سألت نفسى وانا فى طريق العودة كيف استبحت لروحى نسج الاحلام الممزقـة الاطراف ومعاودة الانتظار .. ماذا أملك غير مرارات الامس زادا يلبد فى سقف الحلق ويسرى فى الاعمـاق .. ماذا أملك الا ظـل الكلمات الخرساء .. وملامح وجه محزون رغم وشـاح



البسمات غلاف يدارى تلال السأم .. واسأل نفسى أيضا ان كنت لم الفظ أحلام الامس بقهر أيام العجز المتشابهة والتي كانت تبدأ بدورتى فى المدينة اثر كل فجر باحثا عن طيفها المستحيل .. وعودتى مكدودا معفر السحنة والثياب .. خاوى الجوف الا من صبار عجزى الذى ارتضيت مضغه فى المساء وحدى على مضض .. واسأل نفسى ان كانت هى « هى » ، وانها ليست كيانا بديلا عن أحلام عمرى الصرعى .. وكنت أرغبها الى حد نسيان فكرة الرد على الاسئلة المكررة .

فى الصباح التالى عقدت أمرى .. شرخت رغبتى فى التراجع ربما فى جزء من الف الف جزء من لحظة شجاعة .. اخرجت أحزان عمرى من قوقعتها العتيقة المعفرة ، حصيلة لحظات الهزيمة والعجز عبر السنوات الفائتة ، والتى اخفيتها عمدا وجعلت من ترددى الدائم سجنى وسجانى ، متخوفا ان تفلت مشاعرى الهوجاء مرة ، تنفجر ثم تتسرب وتنكمش الى حد التلاشى بالسكون والاكتفاء بلحظة الاخذ والعطاء البديلة .. لحظتها رسمت شبح ابتسامة مرتاحة وشرعت فى النوم منتظرا صباح اليوم الجديد .

لمست كفها وسط الجمع الذى يصب فوق ملامحها عيونا نهمة والذى تتحرك غرائزه بعنف واندفاع يبرره التألق النادر فى عينيها وكل وجهها .. أحسست رعشة تشملنى وترجنى رجا وقطرات من دمى تندفع وتتزاحم نحوالكف الذى احتويته ، بينما تتراجع قطرات أخرى .. رغبتى فى الاحتواء تتعادل مع أمنية الفراروالترك .. لكننى شرخت التراجع ونفذت من صلبه اليها بالرغبة الصادقة فى الاخذ والعطاء .

قلت لها ان الموت الحقيقى « يا سالى » هو أن تقتل الرغبات فينا .. ولما كانت هى رغبتى الممكنة ضمن عديد من الرغبات المحالة ارجأت احتواءها وطبع القبلة الاولى فوق شفتيها المرعوشتين بالتمنى .. خفت أن أبدو مدفوعا بمطامعى أو أن أبدو غبيا وعاجزا عن تحقيق رغبتها .. استعدت مقدرتى على المضى نحوها ثم تسمرت مكانى للحظة .. ربما كانت من القصر بحيث يستحيل أن أحسبها فى عمر الزمان .. ربما كانت هى العمر كله مختصرا ومضغوطا فى لحظة .. عبر هذه اللحظة التى استحال على أن أحصيها وأدرك سرها تداخلت الرغبة فى الاحتواء والتراجع الجبان .. تاهت أحاسيس الامان فامتزجت برجفة الخوف الرعديد ، وانصهرت فكرة التأنى والاندفاع فى بوتقة التوتر الحريص .. ماتت أشياء وولدت أشياء .. ونظرت الى النهر أمامى فوجدتنى على الحافة أتأرجح بين ارادة السقوط والبقاء ... تحطمت فكرة كنت أحسبها حقيقة من أن لا شىء فى العالم يساوى شيئا آخر .. لأنه هناك دائما كفة ترجح الاخرى حتى فى أدق موازين الذهب .. فاحتمال وجود جزء من الف الف جزء فى صالح أى الجانبين قائم ، وامكانية الاختيار باقية .. ومن هنا كان رعبى من عجزى فى تلك اللحظة عن الاختيار .

فى مساء الخميس التالى كنت قد اختصرت العالم فى محبوبتى ، متناسيا كل شىء يتوارى خلف جسدها النحيل الذى تضخم بالاقتراب الى حد الاحتكاك بحيث غطى ما خلف هذا الكيان من أشياء ليصبح هو العالم بأسره مضغوطا .. نسيت مخاوفى وطبعت فوق الشفتين القرمزيتين

قبلة سريعة ٠٠أحسست صدرها الناهد معصورا فى صدرى ٠٠ دقات قلبها تنبض سريعة متلاحقة فاستشعر الامان أو ما يمكن أن يوصف بأنه الامان وهى تحتوينى بنفس العنف الذى احتويها به ٠

لم أخلص من رعب التوقع خوفا من أن أخسرك « يا سالى » ٠٠ خفت من خوفك حين تتصورين اننى ما عرفتك الا طمعا فى التالق النادر فى عينيك وكل وجهك ٠٠ خفت أن يدفعك الخوف من فرارى الممكن الى الابتعاد حرصاً ٠٠ حاولت أن أروغ من حذر الكائن المرعوش داخلى ، لكننى كنت أتابع أحلامى فى لحظة ارتياح الرأس المنهمك فوق صدرك والدفء يتسرب من خلاله الى كل مكوناتى ٠٠ أرغب فى أن أختزل العالم فى لحظة التدفق المعطاءة ، بينما كفك فى يدى يمنح لنفسى الراحة والسكون ٠٠ لأضحك دونما احساس بافتعال الضحكة ٠٠ أضحك من الاعماق ربما لا نسى مخاوفى من وجه أخى الاكبر الذى كان يرقبنى فى عتمة المساء من بين جدران حجرتى ويلوح بكفه الضخمة ، فانكمش فى فراشى متوقعا ان يهوى فوق أصداغى بضربات مغلولة أو أن يسقط شمروخه فوق دماغى هادفا الى تدميره وسحقه ٠

مشوار التراجع الأخير :

قبل الهبوط فى سرداب التراجع كنت أسأل ان كان ممكنا ان أطمئن الى وجهك المستكين المحايد « يا سالى » ، اختنق بانتظار لحظةالحصول واسأل ان كان فى مقدورى مواصلة الرمح دونك فى محيط دائرة المدينة المارد ، رغم اكتشافاتى المتكررة اننى أعود مكدودا الى نقطة البداية ٠٠ تختلط ملامحك بملامح الوجه الذى صورته كيانا قائما فاهم بأن استدير موليا لصورتك ظهرى متخوفا من التوقف عن مشاوير البحثعن وجه « سها » المأمول بالاكتفاء ٠٠ وقبلما استدير أرى عينيك السوداوين تطلان من حيث لا أدرى فأحس المهانة وانكمش حول نفسى وأتضاءل الى الحد الذى يوشك أن يكون وجودى عدما ٠٠

أعود للغوص برغبتى فى العثور المطمئن داخل كيانى المرعوش بفكرة التراجع المتخوف ٠٠ وعندما أطالع عتابا ذكيا فوق الملامح المهمومة وفى أغوار العينين المعتمتين بعمق المشاعر المرعوشة بمخاوف الفرار الممكن ٠٠ وسياج من شعرك المسترسل يحرس الملامح المتوهجة بالتمنى ويؤكدها ٠٠ واسأل نفسى عارفا الجواب : ان لم يكن كيانك جزءا من كل هى أصله

ختام الختام :

لو انهاكانت يا سالىككل القلاع التى صادفتها لأمعنت فى اجتياز السهول والجبال ولخوضت فى احراش البحيرات الفسيحة وحدى ٠٠ لو انها كانت بالفعل لانزلقت فى مجاهل البحار دون قارب ٠٠ ابحث عن حصنها العملاق برغبة الصعود المستحيل دونك ٠٠ لكنها بالفعل رحلة الصعاب المتكررة التى لا أملك اختيار تركها والخلاص منها ما دمت حيا ٠٠ مداخل كيانها اشراق بدايات المستحيل المشرف على التحقق بممكنات العمر العنيد الشاحب ٠٠ ولأنك مشوار الغد فقد أيقنت مؤخرا من انك جهد مضاف قادر على العطاء والدفع فى لحظات الملالة والقنوط ، ذلك اننى عرفت يوما انها تعشش فى رأسك أيضا طائرا خرافيا عزيز الامتلاك ٠ يشدك كما يشدنى للتحليق الطليق من أجل الصعود المستميت فى سبيلها ، صعودا وان بدا للبعض انه هبوط ٠ وأنك أخيرا مدخل التحقق للحلم المستحيل « يا سالى » ودرع الحماية ، وحتى لا أخشاه وانكمش بالرعب من ملامحه الحادة الصارمة وشمروخه المارد يتوعد دوما ٠٠ وفى مساء الغد سوف نراها ونمعن فى التأمل ٠٠ نتصيد عينيها الخضراوين للحظة ٠٠فتخلص هى بستار جفونها العيون المرتبكة باحساس التأخر عن موعدها ٠٠ نهدهدها بالحنان ونحوطها بالرعاية وهى تنطق الحروف الاولى وتنادى ٠٠ ماما ٠٠ بابا ٠٠ نحتضن الكيان الوليد القادر على ذبح أشباح المرارات الاولى وفرش اللحظات بالأمنيات الممكنة ، يومها « يا سالى » أناديها كما كنت أناديك أحيانا بالاسم الذى أحببته ٠٠ « سها » وأصرخ بالنشوة متراقصا فى الميدان الكبير مثلما فعل « زوربا » فى لحظة الأمان المرغوب ٠

الموسم الموسيقى

١٩٦٩ – ١٩٧٠

بقلم : أحمد المصرى

لم يفكر أحد قبل الثورة فى امكان مشاركة الفنانين العرب فى عرض وتقديم التراث الانسانى من الموسيقى العالمية وظلت دار أوبرا القاهرة – ولفترة تقارب القرن من الزمان – قانعة بمجرد المشاركة فى تقديم المراسم الأجنبية من الأوبرات العالمية من الفرق الزائرة بشكل متواضع يقتصر على ما توفره الدار من الامكانيات الفنية والتسهيلات المسرحية .

وبعد الثورة بدات وزارة الثقافة فى التخطيط الجدى لتطوير حياتنا الفنية تطويرا يرتكز على العلم والدراسة فأسست المعاهد العالية للفنون المختلفة والتى أصبحت الآن تضمها وحدة واحدة هى . أكاديمية الفنون ، وتشمل معهد الباليه والمعهد القومى العالى للموسيقى (الكونسرفاتوار) والمعاهد الأخرى المشابهة .

وفى ١٧ فبراير عام ١٩٥٩ أصدر الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة القرار الوزارى رقم ٥٨ الذى ينص على انشاء وتكوين أوركسترا القاهرة السيمفونى ومنذ ذلك التاريخ ظل الأوركسترا يعمل على تنمية الذوق للمستمع وصقل القدرة على الانتاج للمؤلف العربى واتاحة الفرصة للاجادة للعازف العربى الى جوار مساندته لمجهود أشقائه من الفرق الأخرى مثل فرقة أوبرا القاهرة وفرقة باليه أوبرا القاهرة وفرقة كورال اوبرا القاهرة الى جوار مساهمته فى نشاط الفرق الزائرة للأوبرا والباليه وفى ظل تخطيط مدروس استطاع أوركسترا القاهرة السيمفونى أن يقدم فى هذا الموسم (سبتمبر ١٩٦٩ يونيو ١٩٧٠) عدد ٧٤ حفلا بيانها كالتالى : –

٤٧ حفلا سيمفونيا .
١٧ حفلا بالاشتراك مع فرقة باليه أوبرا القاهرة
٦ حفلات بالاشتراك مع فرقة أوبرا القاهرة
٤ حفلات بالاشتراك مع فرقة أوبرا بلغراد .
وسنستعرض بايجاز هذه النشاطات المختلفة .

١ – الموسم السيمفونى :

قدم الأوركسترا فى خلال هذا الموسم ١٩٦٩ – ١٩٧٠ – ٤٧ حفلا سيمفونيا منها ١٩ عملا جديدا تقدم بالقاهرة لأول مرة نذكر من بينها الأعمال التالية : –

تنويعات على لحن شعبى
للمؤلف العربى جمال عبد الرحيم
فانتازى للأورغن والأوركسترا
للمؤلف الامريكى ديللو يويو
يانوشيك وعصابته
للمؤلف التشيكى مويزس
كونشرتو التشيللو
للمؤلف الروسى شوستاكوفيتش
السيمفونية التاسعة
للمؤلف الروسى شوستاكوفيتش
افتتاحية العيد
للمؤلف البلغارى ستويانوف

هذا بالاضافة الى الأعمال التقليدية التى يقدمها الأوركسترا فى مواسمه السيمفونية ومما هو جدير بالذكر أن الأوركسترا قد قدم خلال هذا الموسم سيمفونيات بتهوفن التسع كاملة كذلك كونشرتواته الخمس للبيانو .

ومن المعالم البارزة فى حفلات هذا الموسم الحفلات التى قدمت بالتعاون مع الثقافة الجماهيرية بوكالة الغورى بالقاهرة وقصر الثقافة بالاسكندرية ولقد كان نجاح هذه الحفلات ملموسا ولو أن هذا النجاح كان وليد الاندهاش أكثر من الاقتناع فقد كان للأوركسترا بشكله الكامل وآلاته المختلفة اثره الكبير فى نجاح هذه الحفلات ومن المفيد جدا تكرارها فى مراكز التجمع الشعبية ومع الزمن ستحقق الغرض المنشود منها .

هذا وفى خلال هذا الموسم تناوب قيادة الأوركسترا فى حفلاته السيمفونية ثمانية من القادة هم :

فرانتس ليتشاور
(نمساوى) ١٩ حفلا
يرجى بنكاس
(تشيكى) حفلين
اوتاكار ترهليك

(تشيكى) حفلين
جيكا زدرافكوفيتش
(يوغوسلافى) ٣ حفلات
رولف كلانيرت
(المانى) حفلا واحدا
يوسف السيسى
(عربى) ١٨ حفلا
شعبان أبو السعد
(عربى) حفلا واحدا
سلفادور عرنيطه
(فلسطينى) حفلا واحدا

والملاحظ أن مستوى الأداء ـ رغم كثرة العمل ـ كان دائما فوق المتوسط وان كان فى بعض الحفلات بلغ حدا كبيرا من الاجادة .

٢ ـ فرقة باليه أوبرا القاهرة :

قدمت فرقة باليه أوبرا القاهرة ١٧ حفلا خلال هذا الموسم عرضت خلالها باليه دون جوان من موسيقى فيجن بقيادة شعبان أبو السعد والقائد الروسى جريجوروف وباليه دافنيس وكلوى من موسيقى رافيل وباليه عصر يوم من أيام جان الغاب للموسيقى الفرنسى كلود ديبوسى بقيادة القائد الفرنسى جان لوىجوبير (٦ حفلات)

ورغم صعوبة الأعمال المقدمة فقد كان الأداء ممتازا اذا راعينا حداثة عهدنا بالباليه وعدم المقارنة بين تقديم هذه الأعمال بالقاهرة وتقديمها باوبرا باريس أو بمسرح البولشوى بموسكو وعلى كل فان الفنان العالمى سيرج ليفار الذى اشرف على تقديم العملين الأخيرين لم يخف اعجابه بالعناصر العربية الصاعدة .

أما الأوركسترا فقد بلغ القمة فى الاداء رغم صعوبة موسيقى كل من رافيل وديبوسى ويرجع الفضل بلا شك الى براعة قائد الأوركسترا جان لوى جوبير فقد استطاع أن يسيطر على الأوركسترا سيطرة تامة ويحقق التوازن الكامل بين الأوركسترا والكورال ومجموعاتالراقصين.

ومن حق أوركسترا القاهرة السيمفونى أن نسجل له ما ذكره الفنان العالمى سيرج ليفار فقد اثنى على الأوركسترا ونوه بقدرات أفراده وانتظامهم فى عملهم رغم الارهاق الشديد من كثرة العمل .

٣ـ فرقة أوبرا القاهرة :

قدمت فرقة أوبرا القاهرة فى هذا الموسم اوبرا البوهيمية للموسيقار الايطالى جاكومو بوتشينى (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤)وكانت الأوركسترا بقيادة المايسترو العربى يوسف السيسى ولقد حققت فرقة أوبرا القاهرة نجاحا كبيرا رغم عدم اقبال الجماهير بالشكل المرجو ولست أدرى سببا معقولا لذلك فالمستوى الفنى للأداء جيد .

٤ ـ فرقة أوبرا بلغراد :

أقامت هذه الفرقة ٤ حفلات قدمت خلالها أوبرا دون كيشوت للموسيقار الفرنسى ماسنيه والأوبرا نورما للموسيقار الايطالى بلليني وكان مستوى الاداء ممتازا وان كان لم يرق الى مستوى عروض الفرقة فى القاهرة منذ أعوام .

والى هنا ينتهى النشاط الفنى لأوركسترا القاهرة السيمفونى ومنه يتضح الدور الكبير الذى يلعبه فى حياتنا الموسيقية .

ومن الفرق المحلية التى تلاقى نجاحا كبيرا فرقة الموسيقى العربية فقد قدمت خلال هذا الموسم ١٧ حفلا بقاعة سيد درويش للموسيقى كان نجاحها ساحقا ومما هو جدير بالذكر ان هذه الفرقة تحقق أكبر ايراد من بين الفرق الموسيقية فى مصر .

مستوى أداء هذه الفرقة جيد جدا ومن حسن الحظ أن فرصة عقد المؤتمر الدولى للموسيقى العربية بالقاهرة فى ديسمبر الماضى قد اتاحت لنا الاستماع الى بعض الفرق الموسيقية الزائرة نذكر منها فرقة الموسيقى التركية والفرقة التونسية وتستخدم الفرقتان آلات موسيقية لا تستخدم فى فرقة الموسيقى العربية المصرية مثل التشيللو والكونترباص والكلارينيت والاكورديون وبالمقارنة بين الفرق الثلاث (التركية ـ التونسية ـ العربية) يتضح تفوق فرقة الموسيقى العربية فى أسلوب الأداء وفى التقاسيم .

ولا نستطيع أن نختم عرضنا السريع للنشاط الموسيقى للفرق المحلية دون أن نذكر فرقة القاهرة لموسيقى الجاز فقد قدمت خمس حفلات بقاعة سيد درويش للموسيقى الى جوار عدة حفلات أخرى فى أماكن متفرقة من القاهرة ونرجو ان تتاح لنا فرص الاستماع الى هذه الفرقة فى الموسم القادم .

فى السطور السابقة قدمنا عرضا سريعا لنشاط الفرق المحلية فى مجال الموسيقى الجادة ومن حجم هذا العرض يتضح مدى نجاح العناصر المحلية فى هذا الموسم ويؤكد قول السيد الرئيس ان ثورتنا بجميعوجوهها السياسية والاقتصادية والاجتماعية يجب أن تؤدى بنا الىثورة فكرية تجعلنا اقدر على كشف المزيد من نواحى الخير والمحبة والجمال وعلى المشاركة فى تنمية الحضارة .

وننتقل الآن لاستعراض نشاطات الفرق الأجنبية الزائرة .

● الموسم الغنائى الايطالى

(نوفمبر ١٩٦٩) :

بمناسبة الاحتفال بالفية القاهرة ساهمت الحكومة الايطالية بتقديم فرقة « مسرح روما الموسيقى الصغير »بالاشتراك مع جماعة«فيرتيوزى دى روما » بقيادة ريناتو فازانو وبالاشتراك مع فرقة كورال الراديو والتليفزيون الايطالى بقيادة نينو انطونيلينى .

كان برنامج الرسم الايطالى يشتمل على أوبرا حلاق أشبليه من موسيقى بايزيليو والاوبرا سوق مالمانتيلى من موسيقى تشيماروزا وهذين العملين يعتبران الآن من الاعمال التاريخية ونادرا ما تقدم مثل هذه الاعمال خارج ايطاليا .

كان الأداء فى هذين العملين بسيطا ومعبرا فى نفس الوقت ولا جدال فى أهمية اعادة تقديم مثل هذه الأعمال التاريخية بشكل لائق فهى تعكس لنا صفحات من تاريخ تطور فن الأوبرا الى جوار اعطائنا صورة حية لموسيقى القرن الثامن عشر .

وفى الحفل الموسيقى لأعمال فيفالدى برزت جماعة « فيرتيوزى دى روما » بقيادة ريناتو فازانو فقد كان الأداء جميلا يتميز بالصدق والصفاء وتذكرت قول توسكانينى عن الفرتيوزى دى روما حين استمع اليهم بمدينة نيويورك فقد قال المايسترو الكبير « انكم أعضاء فى أعظم مجموعة عزف فى عصرنا ولقد شعرت بمتعة كبيرة وأنا أستمع اليكم » .

وان كانت جماعة مسرح روما الموسيقى الصغير ومجموعة فريتيوزى دى روما قد استطاعوا تحقيق نجاح كبير فى تقديم حلاق اشبليه وسوق مالمانتيلى وفى حفل موسيقى فيفالدى فان كورال الراديو والتليفزيون الايطالى بقيادة نينو انطونيلينى قد حقق نجاحا ساحقا بالمختارات التى قدمها من الموسيقى الايطالية للقرنين السابع عشر والثامن عشر وعلى الأخص فى مادريجالات كلوديو مونتيفردى .

ومن أبرز الفرق الأجنبية التى زارت الجمهورية العربية المتحدة فى هذا الموسم أوركسترا وارسو القومى الفيلهارمونى حيث قدم ثلاث حفلات بقاعة سيد درويش للموسيقى وتولى قيادة الأوركسترا فى الحفلين الاول والثالث قائد الأوركسترا البولندى فيتولد روفيتسكى وتولى قيادة الحفل الثانى اندريه ماركوفسكى ولقد قدم هذا الأوركسترا حفلاته بالمجان وكان اختيار البرامج موفقا فلم تقتصر على المؤلفات البولندية حيث قدمت الأوركسترا أعمالا لتشايكوفسكى وبتهوفن ودفورجاك وهايدن الى جوار أعمال لمؤلفين بولنديين تقدم فى القاهرة لأول مرة منها :

قصة خيالية وهى افتتاحية من تأليف ستانسيلاف مونيوشكو (١٨١٩ — ١٨٧٢) .

موسيقى الفطاس للتشيللو والأوركسترا من تأليف تاديوش بيرد وهو من مواليد عام ١٩٢٨ ولقد برز عازف التشيللو اندريه أوركيش فى أداء الأجزاء الفردية لآلة التشيللو .

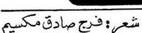
ليليهورقصة تارانتيلا منتأليف شيمانوفسكى ١٨٨٢ — ١٩٣٧ كونشيرتو الفيولينه والأوركسترا ميتسيلاف كارلوفيتش (١٨٧٦ — ١٩٠٩) وقدم الأداء المنفرد عازف الفيولينة كونستانتى كولكا وكان فى هذا الكونشرتو أكثر توفيقا فى الأداء من كونشيرتو الفيولينه لتشايكوفسكى الذى قدمه فى أولى حفلات الأوركسترا .

ولقد كان قائد الأوركسترا فيتولد روفيتسكى فى حالة طيبة اذ استطاع السيطرة على الأوركسترا سيطرة تامة وبوضوح اشاراته للعازفين وعلى كل فلقد كانت الحفلات الثلاث لأوركسترا وارسو القوى الفيلهارمونى فرصة طيبة لنا للتعرف على نشاطات الأوركسترات الأوروبية على الطبيعة ولقد لاحظت ان جميع المؤلفات غير البولندية التى قدمها الأوركسترا سبق تقديمها بالقاهرة بواسطة أوركسترا القاهرة السيمفونى منذ سنوات .

وخلال هذا الموسم زار القاهرة عدد لا بأس من عازفى السوليست للاشتراك فى حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى نذكر منهم عازف البيانو فردريك فورر وعازفه الأورغن مارلين ماسونوعازفة التشللو الروسية كارينهجورجيان وعازف الفولينه فلاديمير مالينين ولقد قدم بعضهم حفلات من العزف الانفرادى بقاعة سيد درويش لاقت نجاحا لا بأس به ولا يفوتنى هنا ان انوه بالحفل الذى قدمه البيانست العربى رمزى يسى بقاعة سيد درويش خلال عطلته من دراساته بموسكو فلقد تألق رمزى يسى وكان فى غاية التوفيق سواء فى اختيار فقرات الحفل أو فى الأداء .

هذا عرض سريع لحياتنا الموسيقية خلال الموسم ١٩٦٩ — ١٩٧٠ وهو موسم نشط حققت فيه الفرق المحلية انطلاقة لا شك فيها نحو آفاق جديدة يسعدنا أن يجد فيها الفنان العربى مجالا متاحا بفضل التخطيط العلمى المنظم فالعلم هو انطلاقة الانسان الحر لاستكشاف الكون من حوله والفن هو انطلاقة الانسان الحر لاستكشاف نفسه .





دخلت النار ..
من أجلك
وعانيت الوجود ..
دما واعصابا
أشدك من حريق الليل
من التدخين فى مقهى الحريم
عناكب الخبز
ومحترقا أطير اليك ..
محترقا أغنى لك
أصاحب قهر هذا الكون ،
.. والأشياء
أعيش مخاضها الدموى ...
منكفئا على نفسى
واقطع حبلها السرى
لأصنع منه تيجانا ...
على الكلمات
والكلمات
مدللة ...
تعشت من بقايا الموت
واعتصمت بأعصابى ...
... ...
ومحترقا أطير اليك
محترقا أغنى لك
لتشرع عينك الرمداء
تشق بها زجاج الشمس
تجتاز المدى ...
تشرق
لبست قميصك الضيق
لبست قميص عشب البحر .. والصبار
أفك جدائل النجمات ...
ثم أعود .. أحزمها
واغسلها ...
بنهر الحزن والتسيار

ليثقب ضوؤها عينيك
ويهبط ظلها ...
.. رخا خرافيا
يغيثك من عواء الليل .. والبحران .. والأشباح
فى الفلوات
... ...
وعدت اليك ...
جنيا
يطل الكون من رأسى
لأعصر وردة الانسان فى طبقك
طعاما ..
فى موائدك الصباحيه
... ...

* * *

ولكن أنت
تركت مسيحنا . الكلمات .
تسقط .. تحت مائدتك
تموء .. عساك تمسح ظهرها المقرور
فترجمها ... باحذيتك

* * *

أهذا حظنا ...
بعد امتحاناتك
تطل لنا ...
ببسمتك الرخامية
وتصدر أمرك التترى ...
أن نحرق
مع الأزهار .. والأفكار .. والكتب الربيعية
لتصنع من رماد وجودنا
جسرا .. تمر عليه
الى التدخين فى المقهى
وخبز الصمت
وامرأة .. غلاميه



يقدمها: بدرالدين ابوغازى

من باريس

موريس دينيس فى الاورانجيرى

تلاقى فى باريس خلال هذه الفترة الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد المصور هنرى ماتيس مع الاحتفال بالذكرى المئوية لمولد موريس دينيس .

وكان لا بد من أن يلقى كل منهما التكريم الذى تقدمه فرنسا فى هذه المناسبات لعباقرتها. غير أن احتفالات هنرى ماتيس حجبت الاحتفال بموريس دينيس ولو تقدم ميلاد هنرى ماتيس أياما لأفسح السبيل لتكريم أكبر لموريس دينيس .

ولكن ماتيس ولد فى اليوم الاخير من عام ١٨٦٩ فرأت الدولة أن يكون احتفاله المئوى فى عام ١٩٧٠ .

أفسحت السراى الكبرى قاعاتها الجديدة وأجنحة أعيد تنظيمها بنسق حديث لمعرض شامل لم يسبقه نظير وصدرت المؤلفات العديدة عن هذا الفنان وخصصت المجلات الفنية أعدادا عن ماتيس .. بينما تصدر مدخل المعرض مجموعة رائعة من الشرائح الملونة وكتالوجا للمعرض يعادل ثمنه أكثر من جنيهين ونصف .

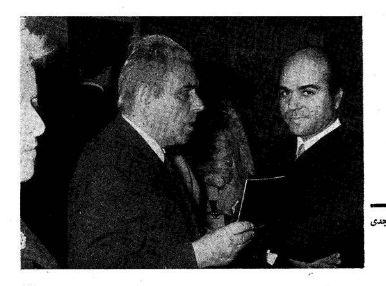
كان الكتالوج غالبا من نصيب السائحين من الامريكيين ومن الالمان أما بقية الرواد فيكفيهم عدد خاص من مجلة النوفيل لبنرير يباع بفرنكين ونصف ويقدم السراى الكبرى حيث معرض ماتيس قاعة قاعة ، يصطحبك بشرح مركز مع مقال افتتاحى بقلم الناقد الفنى جان كاسو .

أكثر من مائتين وخمسين لوحة تجمعت فى هذا المعرض نسقها منظموه بحيث تعرض بدايات ماتيس المجهولة قبل العشرينات ثم تعبر مرحلة العشرينات وهى أكثر مراحل انتاجه المعروفة عبورا سريعا لتعود فتلقى الضوء على أعمال الفنان الاخيرة تلك التى وصل فيها ذروة التبسيط وأخذ يعطى من الأشياء جوهرها التصويرى مع امتلاك للنور والشكل واللون .. ومع قدرة لا تبارى فى التركيز ووضع كل خط وكل لمحة فى موضعها بحيث لا تستطيع أن تضيف أو تحذف شيئا دون أن يختل هذا البناء الذى يلوح بادى البساطة فى تصميمه وتكوينه .

أما رسومات ماتيس البيضاء والسوداء فقد أدرك فيها سر امتلاك النور بلا ألوان ..

وفى احدى قاعات المعرض نسق منظموه مجموعة من تماثيل ماتيس كشفت عن جانب النحات العظيم الذى ساهم كما ساهم غيره من مصورى جيله من المثالين فى دفع النحت الى آفاق جريئة .. وأروع ما فى هذا القسم تلك الوجوه التى نحتها الفنان فى مراحل مختلفة .. وجه جانيت فى مراحل خمس تكشف عن تطور قدراته فى تحوير الملامح والاشكال ، ووجه مادلين وتماثيل أخرى استعارها المعرض من متاحف العالم لهذه المناسبة .

وقد أعد منظمو المعرض سجلا كبيرا ليدون فيه زوار المعرض آراءهم وما أشدها تباينا بين منكر لقيمة ماتيس كمصور وبين مقدر له كنحات



(الى اليمين) عمر النجدى في باريس

وبين من يرى ان معرض ماتيس هو أروع ماقدمته باريس منذ سنين ٠

وقد دارت على صفحات هذا السجل محاورات وتعليقات بين الزائرين تدل على حيوية فائقة ٠

كتب الشاعر الأمريكي فيليب مورى :

« ان الاجابة عن هذا المعرض هي لا ٠٠ لقد كان على ماتيس أن يبقى مزخرفا للجدران ٠٠ وهو حقيقة لم يتخط ذلك » ٠

وجاء معلق فكتب :

« أكان ماتيس يحب شعر مورى لو قرأه» ٠

وكتب معلق آخر ان ماتيس تلميذ فاشل من مدرسة الفنون الجميلة ٠٠ ولكنه أخطأ فى هجاء كلمة فصححها آخر ناصحا له بانه أولى به أن يتعلم اللغة قبل أن يكتب ٠

وعديد من رواد المعرض نفسوا عن أنفسهم بالشكوى من ارتفاع أسعار الدخول وارتفاع أسعار الكتالوج ٠

ولم يخل المطعم المقام فى جانب من المعرض لراحة الزوار من نقد فكتب البعض «مطعم أكاديمى جامد وسط أعمال حديثة مرحة » ٠

بينما عبرت بعض عواجيز المترددات عن متاعب صعود الطوابق العليا من المعرض ٠

« أما من مصعد للجدات ؟ »

وتساءل شخص « أما من سعر مخفض لأصحاب المعاشات ؟ »

ولم تكتف باريس بهذا الاحتفال الضخم الذى ينطق بكل ما يحيطه بما فى ذلك تلك التعليقات الساخرة بانه حدث ضخم جذب الى السراى الكبرى ألوفا عديدة تشغل قاعات المعرض من الصباح حتى المساء ٠

لم تكتف باريس بذلك بل أقامت فى قاعات المكتبة القومية معرضا آخر لرسومات ومحفورات ماتيس ٠

ومن هنا جاء معرض موريس دينيس فى الأورانجيرى على أهميته وغزارة ما احتواه من أعمال الفنان هادئا صامتا الى جانب الاضواء التى أحاطت معارض ماتيس ٠

فى حدائق التويلليرى قام معرض موريس دينيس بقاعات متحف الاورانجيرى دون مطبوعات وأفلام سينمائية وعروض تليفزيونية وبغير تلك الأبهة التى أحاطت معارض ماتيس ٠٠ ولكنه مع ذلك معرض فريد شامل جمع لوحات الفنان وزخارفه ورسوماته والكتب التى صورها ونماذج من كتاباته ورسائله التى تبادلها مع كبار كتاب ومفكرى عصره ٠

وقد ركز المعرض اهتمامه على ربع القرن الاول من حياة موريس دينيس الفنية ثم بضعة نماذج من أعماله خلال الحربين الى أن انتهت حياته فى حادث سيارة دهمته فى بولفار سان ميشيل ٠

ليست عظمة موريس دينيس تتمثل فقط فى قيمه التصويرية بل هى قد تتجلى فيه كفنان من أصحاب النظريات وكاتب عظيم خلف للفكر الفنى كتابين هامين « النظريات٠٠ والنظريات الجديدة»، وهو صاحب هذه الكلمات الشهيرة التى تلخص فلسفة الفن الحديث والتى تؤكد أن اللوحة قبل

تصوير ـ عمر النجدى

أن تكون حصـــانا أو عارية أو حكاية انمـا هى أساسا مسطح تغطيه ألوان جمعت وفـــق نسق معين ٠

ولقد أعلن موريس دينيس هذا الفكر سنة ١٨٩٠ حين كان بعد فى سن العشرين ٠٠ وقد كان فكرا متقدما سبق التجريدية بسنين٠٠ وكان فكرا متمردا على الاكاديمية وعلى اتجاه التأثريين، تشكلت ثورة هذا الفـــكر فى مراسم أكاديمية جوليان حيث اجتمـــع مع بول شروزييه وبونار وفويار وروســـل وبدأوا يتـــعرفون على وصية جوجان الذى قدم فنا معارضا لفن مونيه ، قوامه الفكر والاختيار والتناسق ٠٠ والتعبير عما يريده الفنان لا عما يراه ٠

وشـــكل هؤلاء الفنـــانون جماعتهم الصغيرة «الانبياء» تسعى الى اكتشاف رؤى جديدة وتعتنق التحول من التأثرية الى الرمزية ٠

ولقـد اكتشف دينيس مع جمـاعته فنانيهم العظام سيزان وفان جوخ وجوجان ٠٠ وتأثر هو على الأخص بالنســق الزخرفى فى فن بوفى دى شافان وأمدته سياحاته الفكرية بين شعر ملارميه وفيرلين ومسرح ميترلينك وموســـيقى ديبـوسى بسحر لا ينضب ٠



الطائر ـ مجموعة نحتيه ـ عمر النجدى

كما ان سياحاته الجغرافية كانت معينا عظيما له .. ترامت سياحاته بين بلجيكا وأسبانيا وسويسرا والجزائر وكندا والولايات المتحدة واستهوته أسبانيا وفلسطين .

غير أن الرحلة الايطالية كانت عميقة الاثر فى أعماله .. بهره بيرو ديللافرانشسكا وفرا انجيليكو .

ولعل روح المصور الدينى تأججت فيه من لقاء أعمالهما فظل مصور البشارة والتعميد والطفولة عالجها بحس صوفى وبنزعة الفنان المزخرف وأضفى عليها النضارة والصفاء فتألق موريس دينيس فنانا مسيحيا فى وقت كان الفن الدينى يبدو أنه قد دفن الى الابد.. أحياه وأنبته فى نضارة ورقة وتألق .. عبر عن الانسانى والمقدس.. عن الحكمة القديمة الاغريقية والحكمة المسيحية وجمع فى أعماله القوة والرقة .

وحقق بألوانه الرائعة قول بوفى دى شافان « من قلب الانسان ومن كل أصوات الطبيعة تتألق السيمفونية المقدسة » .

وكان موريس دينيس مصور القلب وشاعر الحياة .. وأروع قصائده التصويرية هى لوحاته التى ترنم فيها بحب الطفولة ..

وكم من فنان قبله تناول هذا الموضوع .. ولكن أسلوب التناول تنوع تبعا لفكر الفنان وروحه وثقافته .

كان أطفال بوسان يبدون كأطفال آلهين من أبطال الاساطير وكان أطفال بوشيه كبراعم جنة دينوية ترفل فى الورود والحرير وكان أطفال كاريير أطفالا باهتين تلفهم غلالة من الاحزان بينما عبر رينوار عن الطفولة تعبيرا جعل أطفاله أقرب الى القطط الصغيرة وأحيانا الى الورود والازهار.

أما أطفال دينيس فيمثلون الفكر المسيحى والسعادة والأخاء الحب الأبوى وحنان الأمومة ، الطفل عند دينيس كائن صغير مقدس حافل بالحياة .

جانب آخر من جوانب دينيس أبرز المعرض تقديمه هو جانب الفنان الذى رفع فن تصوير الكتب الى أعلى مراتب الفن فى تصاويره لدواوين فيرلين وبودلير ومؤلفات اندريه جيد .

ولعل عمق ثقافة موريس دينيس أعانته على أن يتعمق روح الشعر فى هذه الاعمال وأن يستوحيها صورا هى صلاة روح ظلت متشوفة الى الجميل والى المقدس ولكن حسها الزخرفى أحال هذا التشوف الى ترانيم للأرض التى نعيش عليها .. للحدائق وملاعب الخيل وساحات الطفولة والبيوت السعيدة التى تشع بأطياف ألوانه الساحرة .



أشكال ـ عمر النجدى

معرض عمر النجدى

فى المركز الثقافى

وشهد المركز الثقافى المصرى بباريس ضمن نشاطه المتصل معرضا لأعمال الفنان عمر النجدى وزوجته الفنانة اقبال النجدى •

وقد حقق المعرض نجاحا فكتبت جريدة الموند كلمة نوهت فيهـا على الاخص بأعماله المحفورة واتجاهه فيها الى مجالات من البحث التجريدى كما نوهت بالمزاوجة بين حروف الكتابة العربية وايحاء الاشخاص فى بعض هذه الاعمال فضلا عما يحققه تنوع الالـوان وتأثير الملمس من نتائج تضفى على محفوراته أهمية خاصة •

وأشارت جريدة الموند الى تماثيله الصغيرة التى تذكر بأعمال جياكومتى •

بينما ركز ناقد «الجاليرى ديزار» على جانب النحات فى عمر النجدى ، أشار الى حفنة الأعمال التى قدمها عمر النجدى وما فيها من انفساح على عالم من الرؤى فالعين العارفة تسبح بين أعماله فى عالم ليس المثال فيه صانع أشكال فقط ولكنه أيضا محرك أفكار وهو يشير الى أن مصر تخرج من جدرانهـا ومن مقابرها فى أعماله وتنطلق كالطائر الروح فى تفجر موسيقى ورياضى وبلغة صافية كالحب والموت •

ولقد كانت أعمال عمر النجدى فى القاهرة هذا العام مثار جدل وحوار واختلفت المفاضلة فى مصر كما اختلفت فى فرنسا حول المصور الحفار والمثال •• كما احتدم الجدل حول نظرته الى الكتلة والفراغ والخلفية الفلسفية التى يرد اليها أعماله •

غير انه مهما اختلف الرأى فان عمر النجدى من أكثر فنانى جيله ذكاء وانتاجا وتوقدا ومازال يرتقب منه الكثير •



الكتلة والفراغ ـ عمر النجدى

التعبيرية فى أوربا

هذه مختارات من معرض أقيم بمتحف الفن الحديث فى باريس خلال شهرى يونيو ويوليو ١٩٧٠ وجمع مئات اللوحات تحت اسم «التعبيرية الاوربية» دلالة على اتجـاه ظهر فى أووربا وانعكس على فنونها الحديثة •

وهذا المعرض هو فى حقيقة الامر تتمة لمعرض آخر أقيم سنة ١٩٦٦ فى كل من ميونيخ وباريس عن «الحوشية الفرنسـية وبدايات التعبيرية الألمانية» •

وقد كان هدف معرض سنة ١٩٦٦ هو ابراز ما أحدثه اندفاع الشباب فى روح العصر عن طريق تيارين كبيرين تقابلا فى الفن الأووربى قبيل الحرب العالمية الاولى ، تيار الحوشـية الفرنسية الذى قاده ماتيس وفلامنك وديران ، وتيار التعبيرية الالمانية الذى قاده بيكمـان وجروز وكاندنسكى وكوكوشكا تحت تأثيرأدوار مونش وجيمس أنسور •

أما معرض التعبيرية الاوربية فهو محـاولة لاستجماع مظاهر الفن التعبيرى منذ ظهـور رواد التعبيرية فى القرن التاسع عشر فى مواجهة حركة التأثرية والتأثرية المجردة •

واذ لم يكن للتعبيرية اطار محدد من الزمـان والمكان كالمدرسة التأثـرية أو الفن الحوشى أو النزعة المستقبلية أو الاتجـاه التجريدى ، فان

القائمين على المعرض لمسوا صعوبة حصرهـا فى نطاق تشكيلى محدد وتمثلوها فى نزعات تتبدى فى رغبة الفنان فى أن يمثل مشـاعر نفس وأحاسيسها دون أن يحدد العمل الفنى بمواصفات تشكيلية محددة .. وقد سعى المعرض الى استقصاء ظواهر هذا المنزع فى فن القرن العشرين ورجع الى مصادره منذ القرن التاسع عشر فعرض أعمالا لرواد التعبيرية جمعت لوحات لفان جوخ وجوجان وأخرى لمونش وأنسوروبولا مودرسون بيكر .

واذا كانت التعبيرية كما يقول هربرت ريد كلمة ذات دلالة عامة واسعة لادلالة محـددة كما انها طريقة من طرائق الابداع فى الفن .. طرائق ثلاث تتفرع عنهاالاتجاهات ومذاهب :

الواقعية كطريقة تعبر عن العالم كما يتراءى للحواس ونقل أمين له دون اغفال لتفاصيله وبغير تزييف لها .

والمثالية كاختيار من واقع واعادة صياغـة له بعد تصفيته من بعض عناصره .

والتعبيرية كتغليب للمشـاعر الذاتية للفنان كنهج فى الابداع الفنى .

اذا كان ذلك هو شأن التعبيرية ومفهومهـا فهى اذن يصعب أن تنحصر فى حقبة أو بـلد ولكنها مع ذلك كظاهرة فنية أكثر انطباقا عـلى ابداع الاجناس الشمالية التى تنحو الى التأمل الذاتى الداخلى .

ان فان جوخ يعد رائد التعبيـرية الحديثة فهو الذى رفع شعار « شخصية اللوحـة » فى مواجهة « موضوعية اللوحة » عند سيزان .

ولكن ادوار مونش هو رائد هذه الحـركة .. وكانت لوحته « الصرخة » شعارا لهذا المعرض .

بعد هذا الجانب الذى تناول نماذج من أعمـال « رواد التعبيرية » يفسـح المعرض للتعبيريـة الفرنسية مكانا كبيرا وهو ينتقى من أعمـال مجموعة من فنانى مدرسة باريس لوحات يتمثل فيها غلبة هذا الخط التعبيرى وان انتمى كثير من هؤلاء الفنانين الى مدارس أو اتجاهات محـددة تحدد سماتهم بعد هذه السمة العامة التى أعطت لمنظمى المعرض حرية وتوسعا فى الاختيار فنحن نلتقى شاجال فى بعض أعمـاله ونلتقى جرومير التعبيرى الفرنسى الأصيل كما نلتقى جورج روو الفنان المتفرد سليل جويا ودومييه ولعله أكثر الفرنسيين انتماء الى التعبيرية لخروجه عن نطـاق المدارس المحددة الأخرى التى يمكن أن نضـع فى اطارها فيرنان ليجيه وروبرت ديلوناى واندرى ديران وراؤول روفى الذين اشتمل هذا المعرض على بعض أعمالهم .

بينما يطل ماتيس ــ وأثره على شباب المانيا وجماعة الجسر بهـا لا ينكر فى تاريخ التعبيرية الالمانية ، بلوحات يرجع بعضها الى حقبة انتمائه للحركة الحوشية ، ويرجع بعض آخر الى أسلوبه فى العشرينات .

ويمثل بيكاسو بلوحته « فتيات أفينيون » التى تعد علامة هامة من علامات التعبيرية فى فنه وتمثله للفنون الزنجية فضلا عن أثر دلالتهـا الكبير الذى أحدثته فى النزعة التعبيرية الالمانية .

ويقدم المعرض مجموعة أعمال لسوتين هـذا الفنان اللتوانى الاصل الذى خرجت أعمـاله محملة بشحن حزين وقلق مأسوى متأجج فى حين مثل كيز فان دونجن امتدادات الاتجاه الحوشى الذى مضى فى تعميقه وربط فنه بتعبيرية جماعة الجسر حين عرض أعماله فى درسدن سـنة ١٨٨٠ .

أما موريس دى فلامنك الذى كان يقول أنه يترجم حسيا وبلا أسلوب محدد حقيقة انسانية لا حقيقة فنية فهو مثل للتعبيرية العـارمة فى لوحاته لمناظر الطبيعة أو صور الاشـخاص التى اختير بعضها لهذا المعرض .

ويختص المعرض بعد ذلك التعبيرية الالمانية بين سنة ١٩١٠ وسنة ١٩٢٠ بجانب هـام تتمثل فيه حقبة من أغزر حقبها منذ بدأت جماعة الجسر نشاطها وتحولت فى ١٩١٢ الى جماعـة أخرى فى ميونيخ باسم جماعة الفارس الازرق .

وقبيل الحرب العالمية الاولى .. وعلى التحديد سنة ١٩١٣ أفسحت التعبيرية الالمانية مكانا لها فى قلب التيارات العالمية عندما أقيم صـالون الخريف للفنانين الألمـان سنة ١٩١٣

وقبل هذا الصالون حاول هيوارث فالدن فى « جاليرى العاصفة » ببرلين أن يعطى التعبيرية معنى أوربيا منفتحا وأن يربط بين التعبيرية الفرنسية والتعبيرية الالمانية فى معارضه •

ولكن التعبيرية الالمانية وان جمعتها مع التعبيرية الفرنسية أوجه اتفاق فانها تتميز عنها بأوجه خلاف ظاهرة •

ففى المانيا يغلب السعى الى التركيز على الفكرة والتمثل الحسى لها أكثر من التركيز على الصورة

وفى فرنسا تتجلى سيادة « الفورم » كرمز للقوانين العليا التى تحكم التعبير الفنى بينما لا يعدو « الفورم » أن يكون محتوى للتعبير الفنى وللتأجج النفسى الذى يدفع به الفنان الى عالم اللوحة •

كذلك يشغل الألمان بالعالم الداخلى فى تعبيرهم أكثر مما يشغل الفرنسيون وتتحكم فى أشكال التعبير عندهم عوامل ميتافيزيقية أكثر من اعتبارات التصميم الفنى التى تتحكم فى التعبيرية الفرنسية •

« ان الاحساس أهم عشرات المرات من المعرفة » •• هكذا كان يقول اميل نولد •• وفى هذه الكلمات يتلخص معنى التعبيرية فى التصوير الألمانى •

لقد تأثرت التعبيرية الالمانية فيما تأثرت بتأجج فان جوخ وما أعطاه للون من قيمة تعبيرية خالصة تأثرت بفنون الشرق الأوسط والفنون الافريقية من خلال مجموعات المتحف الاثنوغرافى بدرسدن •• وحملت أدواتها جميعا للتنقيب فى غياهب النفس الانسانية وحطمت الحقيقة الخارجية من أجل الكشف عن السحر الغامض داخل الانسان •• جعلت من الصورة ظلا لمبدعها

ولكن التعبيرية الالمانية تخطت عالم الانسان الى عالم المنظر الطبيعى واحدث ظهور التكعيبية والمستقبلية أثرهما فى اتجاهات التعبيريين وأعانتهم على تصوير حطام عالم ممزق •

ارتبطت التعبيرية فى شمال المانيا بالطبيعة على يد نولد وموديرسون بيكر وسادها فى الجنوب سحر الخيال والرؤى وادماج المعنى الروحى فى الفن كما فعل كاندنسكى بينما وفدت اليها تأثيرات من مصر ومن الفن البيزنطى ومن فن جريكو وأعانها كوكوشكا النمساوى وجروز على الاهتداء الى حقائق جديدة •

وتمثلت فى المعرض التعبيرية الالمانية باتجاهاتها المختلفة من خلال أعمال ماكس بكمان وجورج جروز وكاندنسكى وبول كلى وفرانز مارك واميل نولد وزوتولف شميدت مجموعة أخرى ممن أثروا هذه النزعة خلال حقبة العشرينات

الوجه الأخير للمعرض يتمثل فى تعبيرية الفلاندر « بلجيكا وهولندا » ثم تعبيرية الشمال ممثلة فى النرويج •

أما النرويج فيمثلها رائد التعبيرية الحديث ادوار مونش بينما تتمثل التعبيرية البلجيكية فى أعمال فريتزبرج وداى وبراسلمان وبيدو فيها الجنوح الى تصوير مآسى النفس الانسانية وحيوانية البشر بينما ظهر فى أعمال الهولنديين التعبيرين وعلى رأسهم موندريان وبريكر وسلويترز محاولة لاعطاء صورة متناسقة يفتقدونها فى العالم المحيط بهم •

التشاؤم نزعة التعبيرية البلجيكية •

والتفاؤل نزعة التعبيرية الهولندية •

غير أن المنزع التعبيرى فى فنون الشمال وجد امتداداته فى الثلاثينات وأحدثت الأزمة العالمية فيه أثرها وأضفت مسحة من التعاسة على التعبيرية الهولندية •

ثم ما كادت الحرب العالمية الثانية تنتهى حتى تمخض عنها لقاء بين عواصم شمالية ثلاث كوبنهاجن ، وبروكسل ، وامستردام فى جماعة كوبرا التى شكلت اسمها من الحروف الاولى للمدن الثلاث •• ومن هذه الجماعة بدأت حركة تعبيرية جديدة فى فن العصر ما زالت تحدث فى عالم ما بعد الحرب أثرها •

التعبيرية في أوروبا



(١) الصرخة ـ ادوارد مونش

كان مونش النرويجى هو الوجه الاساسى فى تعبيرية الشمال ورائد التعبيرية الحديث امتد أثره الى المانيا وغيرها ومثل فنه انتصار التعبير الداخلى على الشكل الخارجى وغلبة الحس على العقل والشعور على التصميم ٠



(٢) السيده ذات القبضة ـ ارنست لودفيج كيرشنر

كان أحد مؤسسي جماعة الجسر الالمانية .. ومن دعاة التعبيرية الالمانية .. لوحته ذات القبمة من نتاج حقبة كانت النزعة قد بلغت فيها أوجها واستقرت بين تيارات الحركات العالمية .

(٢) الموديل ١٩٢٩ ـ ادوارد مونشى

لم يشغل مونش فى هذه اللوحة بالجمال الخارجى للموديل قدر ما شغل بالانفعال الداخلى للجسم الانسانى فى لحظة تجرده ليكشف للفنان عن حقائقه .. وهو فى هذه اللوحة يدعونا الى استقصاءالمعنى الداخلى للعرى الانسانى دون الوقوف عند ظواهره الخارجية .





(٤) القميص ذو المربعات
١٩٠٦ - ١٩٠٧
اوجست شابو

بين سنة ١٨٨٢ ، ١٩٥٨ مضت حياة أوجست شابو واتصل بالحركة الحوشية منذ بدايتها فى سنة ١٩٠٥ واندمج في الحياة الباريسية وتألق اسمه عندما عرض فى قاعة برنهيم جبن سنة ١٩١٢ ولكنه آثر بعد ذلك العزلة بين التصوير والشعر ، وهذه اللوحة هى من نتاج حقبة اتصاله بالحركة الحوشية ويتمثل فيها منحاه التعبيرى .

(٥) جاك ١٩١٨ ـ جورج جدوز

كان من مؤسسى الحركة الدادئية بعد الحرب الاولى ولكنه لم يلبث أن أثر فى الاتجاه التعبيرى برؤاه الغريبة .. كان فى حياته تمرد على الواقع والتقاليد وقلق يسوقه الى تكرار الرحيل بين أوروبا وامريكا الى أن استقر به المطاف فى برلين حيث توفى سنة ١٩٥٩ .





(٦) تحول الآلهة
اليوم الاول ١٩٢٢
ارنست بارلاخ

كانت تماثيل ارنست بارلاخ تمثل التعبيرية فى النحت ولكنه أيضا أضاف الى الفن التعبيرى الكثير بلوحاته المحفورة على الخشب وعلى الاخص مجموعته التى تمثل تحول الآلهة .. ولقد اكتشف جوجان ومونش غزارة التعبير الفطرى فى المحفورات القديمة على الخشب فأصبحت نهجا عزيزا على التعبيرية الحديثة .. وكان بارلاخ من ممثلى هذا الاتجاه الذى أعان على تأكيده فى النزعة التعبيرية قوة الخطوط فى فن الحفر والصراع بين الابيض والاسود فى اللوحة وما يحققه من قيم تعبيرية .



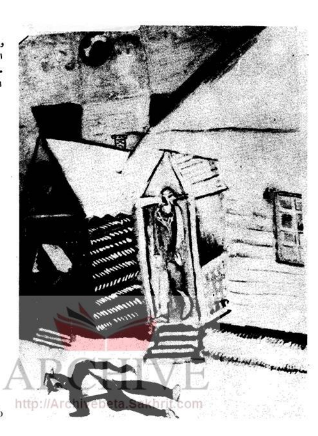
(٧) تحول الآلهة ١٩٢٢
الكتدرائيات
ارنست بارلاخ



(٨) البهلوان ١٩١٣
جورج روو

عندما عرضت أعماله فى برلين سنة ١٩٢٥ تساءل ناقد المانى عما وراء فكر منظمى هـذا المعرض من نوايا كشفوا بها مصدرا من مصادر الفنانين الالمان فى التعبير ، ذلك ان جورج روو بلوحاته عن لاعبى السيرك والبهلوانات والشهداء المعذبين فى الارض يمثل الوجه الاصيل للتعبيرية الفرنسية فى القرن العشرين ٠

مارك شاجال فنان متفرد بعالمه السحرى ورموزه وأحلامه المحلقة فى السماء ولكنه في الحقبة بين سنة ١٩١٢ ، سنة ١٩٢٦ كان مشدودا الى جو مأسوى ربط أعمال تلك الحقبة بالتيار التعبيرى .



(٩) منظر روسى - ١٩١٣ مارك شاجال



هو أيضا رائد من رواد التعبيرية مثل مونش .. كلاهما يمثل زعامة التعبيرية فى الشمال أحدهما دانمركى الاصل وفد الى المانيا ودرس بها ، والآخر مونش نرويجى. ولكنهما معا اثرا فى الاتجاهات التعبيرية حيثما كانت .

(١٠) المتآمرون - اميل فولو ٩١٥

رسالة پاريس

يقدمها : د. السيد عطية أبو النجا

زهرة الاحتضار

من تأليف : كريستين ريفوار

كان شهر مايو الماضى شهرا حافلا بالاضطرابات الاجتماعية فأخذت اضرابات العمال تتوالى وازداد استياء التجار وتمرد الطلاب على الحكومة بشكل عام وعلى نظام التعليم بشكل خاص وتعددت الاشتباكات بينهم وبين رجال الشرطة منذ مطلع هذا الشهر عندما نظم اليساريون مسيرة بمناسبة الاحتفال بعيد العمل وأخذ غلاة الشيوعيين من ذوى الميول الماوية والفوضويون وغيرهم من الارهابيين ينسفون المحلات الكبرى التى تمثل فى رأيهم معاقل الرأسمالية ويلقون القنابل على مراكز الشرطة أو على فروع الحزب الشيوعى ، واضطرت الحكومة الى القبض على اثنين من المسئولين عن تحرير صحيفة « قضية الشعب » ومحاكمتهما فاحتج جان بول سارتر على ذلك وأعلن انه سيشرف على تحرير هذه الجريدة وطلب أن يحاكمه النظام القائم • كما أن الحكومة بادرت باصدار قانون ينزل بالمخربين عقوبات صارمة ويلزمهم « بدفع ثمن كل ما يحطمونه »

أن هذا الجو العاصف أعاد الى الاذهان أحداث شهر مايو ١٩٦٨ وتساءل كثير من الفرنسيين : هل ستجتاز بلادهم نفس الأزمة التى كادت تقوض أركانها منذ عامين ؟ فى هذا الجو المشحون نشرت كريستين ريفوار قصتها «زهرة الاحتضار» التى تصف فيها ثورة مايو ١٩٦٨ وتسخر فيها من الطبقة البورجوازية ومن المجتمع الاستهلاكى•

وكريستين ريفوار كاتبة معروفة ، وقد ولدت فى بوردو عام ١٩٢١ ، وحصلت على ليسانس فى الأدب الانجليزى ثم درست بجامعة سرقوسه من ١٩٤٧ الى ١٩٤٩ ، ونشرت أول قصة لها عام ١٩٥٦ وعنوانها « القبرة فى المرآة » وصورت فيها تجربتها الشخصية عندما كانت تعمل راقصة بفرقة مدام زامبللى ، ونشرت منذ ذلك الحين ثمانى روايات آخرها « زهرة الاحتضار » ، ولقيت كلها نجاحا كبيرا ، اذ أن هذه الكاتبة تعرف كيف تختار شخصيات تمثل جانبا من جوانب الحياة المعاصرة وتشد اهتمام الجمهور لأنها تواجه مشكلة من مشكلات الساعة •

ان « زهرة الاحتضار » تصف المجتمع الاستهلاكى الذى لا يكف الفرنسيون عن تناوله بالبحث والنقد منذ عامين ، وتصور حياة بطلة القصة « مالو » ، وهى حياة مصطنعة تافهة ، وتحلل مغامرتها مع أحد الثائرين على هذا المجتمع الاستهلاكى ، وهو « نويل » ، وتدور أحداث الرواية فى معسكر صيفى بالمغرب ثم فى معهد تجميل ولدى احدى المنجمات ، ثم فى عيادة طبيب للأمراض النسائية وأخيرا فى قلب باريس الثائرة ، فى مايو ١٩٦٨ ، وقد يشعر القارىء بانه يقرأ مجلة نسائية مثل « هى » و « حواء » ولكن هذه الرواية أعمق من ذلك بكثير •

ان « مالو » بطلة القصة لا تختلف فى شىء عن قارئات المجلات النسائية ، فهى تعرف كيف تحافظ على رشاقة قوامها ، وكيف تستحوذ على اهتمام زوجها وتملك شغاف قلبه ، وهى تقرأ كثيرا من الأطفال ، وتستعد مقدما لتربيتهم وهى تحلم باليوم الذى ستصبح فيه أما الى أن يخبرها الطبيب أن هذا الحلم لن يتحقق يوما •

ان « مالو » تنتمى الى الطبقة البرجوازية المتوسطة ، وهذه الطبقة تختلف عن برجوازية القرن العشرين فى أنها تعتمد على دخل ثابت شهرى ، تشترى كل شىء بالتقسيط ، وتسير حياتها على منوال لا يتغير : الذهاب الى مقر العمل بالعربة فى الصباح والعودة الى المنزل فى السادسة مساء ، اجازات صيفه تقضى خارج فرنسا ، ورحلات ينظمها النادى ، والنادى نظام حديث ، يجمع بين قوم من مستوى اقتصادى واحد ، لهم ميول متشابهة واهتمامات واحدة ، وبعض النساء البورجوازيات لا يمارسن أية مهنة ، بل يقضين حياتهن ، مثل « مالو » فى

راحة وفراغ ودعة ، وهذه النساء تحرص خاصة على التوصل الى نوع من الاستقرار المادى فيقبلن على اقتناء « أشيـاء » تقيهن من صروف الزمن ، ولهذا فان الحضارة التى يتسـم بهـا المجتمع الاستهلاكى حضارة مادية ، حضارة «أشياء» .

ان مالو تكشف لنا عن جانب من شخصيتها عندما تقول :

« فى المعسكر . أو بمعنى أصح فى النادى ، كانوا يقولون لنا أننا لا نعيش فى فندق ، بل نكون أسرة واحدة . وكانوا يوصوننا أن نعرف الآخرين باسمنا الأول رفعا للكلفة فيما بيننا ، وكان هذا شيئا يضايقنى ، فقد تعلمت فى بيتنا، لدى والدى فى ليبورن ، انه يجب مخاطبة الآخرين بصـيغة الجمع ، من باب الاحترام ، طبعا لقد بعدت الشقة بينى وبين ليبورن وتغير العـالم وتبدلت العادات ، ولكن لكل شىء حـدوده ، كما انى فى السادسـة والثلاثين من عمرى رغم انى أبدو أصغر من ذلك بكثير ، وزوجى فى الأربعين ، وهو يتـاجر فى الفراء وهذه مهنة مربحة وله مركزه الاجتماعى المرموق ، ونحن نسكن باسى (الحى الأرستقراطى فى باريس) بالدور الرابع من عمارة حديثة تقع فى شـارع رينوار . وفى يوم الأحد يذهب زوجى الى سولونيا للصيد ، كما أن لدينا مزرعة صغيرة ذات سقف من القش بجوار المكان الذى يصطاد فيه ، ولقد اعتدنا قضاء الشتاء فى « ميجيف » (للتزحلق على الجليد) ، وفى أجازة عيد القيامة ، كنا نذهب الى المخيمات (لا تؤاخذنى ، لقد كنت أريد أن أقول : النوادى لا المخيمات) ؛ وفى الصـيف نتجه الى اليونان أو الى سان تروبيه . اننا لم نكن من عامة القوم ، لقد طفنا بالعالم ، فذهبنـا الى كندا والنرويج بحثا عن الفراء ، والى الباليار للتمتع بجمال هـذه الجزر ، ولقد كانت لدى بالطبع معـاطف من الفراء ، وكذلك جواهر ، عقد من اللؤلؤ من ثلاثة صفوف ، وآخـر من الياقوت الأزرق ، وثالث من الياقوت الأصـفر المحروق ، وكنت أحب أن أتحلى بها فى المساء ، عندما أذهب الى « البار » ، فكيف اقبل ، والحال كذلك ، أن يكلمنى أى شـخص بدون كلفه ؟ وكيف أسمح له بأن يناديني باسمى الأول ؟ »

أن مالو لها ماضى مبتذل ، وهى تذكرنا ببطلات روايات اميل زولا ، فهى ، مثلهـا فى ذلك مثل « نانا » ؛ تعرف ممثلا ؛ وموسيقارا ايطاليا يبتز منها أموالها ، ولكنها الآن وقد تزوجت وجدت الاستقرار المادى والعاطفى غير أنها بدأت تحس ، بعد سنين ثمان من الحياة الزوجيـة ؛ بتفـاهة حياتها :

وفى هذا تقول مالو :

سألنى زوجى : «الا ترغبين فى أى شىء ؟ »
وكدت ارد عليه : « أنى أرغب فى شىء واحد : أرغب فى أن تكون لدى رغبة ، ولكنك لا تكف عن الكلام . ان الأزواج الطيبين لديهم أفـكار أكثر من اللازم انهم لا يفكرون الا فى ملء الوقت كما يملؤون بالأثاث شـققهم ومنازلهم الريفية . وكدت أقول له : امض عنى . اتركنى حتى أننى بما أحس به من كآبة غامضة ، دعنا ؛ أنا ونفسى نتمرغ فى الرمل ، انى سأخترع لنفسى سـببا للبكاء . سأفكر فى الرجال الذين هجرونى قبل ان أعرفك .. »

وبينما تعـانى مالو من السـأم وتتوق الى المغامرة ، تلتقى بنويل ، ذلك الثائر على المجتمع الاستهلاكى والمبادىء البورجوازية فيسخر منها فى صفاقة وبذاءة ، وعندئذ تقرر مالو الانتقام من هذا « المجرم الحقير القذر » الذى أطلق شعره حتى نزل الى كتفيه ، وتصفعه علنا فيدعوهـــا ساخرا الى صفعه مرة أخرى وعندئذ تحس بكل مبادئها البورجوازية وقد انهارت ، ولا تدرى ماذا تقوله لهذا الشاب النحيل الذى يسخر من الدين والحياة العائلية والمال ومختلف القيم البورجوازية وتحس بما فى حياتها من تفاهة وتكلف وتصنع وتشعر بنفور متزايد نحو زوجها ، وتطرح جانبا ثيابها النفيسة الغالية وتتسلل فى فجـر أحد الأيام الى خيمة هــذا « الصعلوك » وتنسى بين ذراعيه كل ما كانت تحبه وتؤمن به منذ ثمانية أعوام وتعترف لنفسـها بانها تهوى المغامرين والبوهيميين :

« قمت فى الفجر وسـألت زوجى بصـوت خفيض أن يغفر لى . قلت : سامحنى . انى لست جديرة بك . انك وفى كل الوفاء وما أنا بذلك وأحسست بشىء من الراحة وانا اعترف له بذلك رغم أنه كان نائما لا يسمع ما أقول . ارتديت ثيابى وأنا لا أكف عن النظر اليه .. لقـد كنت أحس بأن لى شخصية مزدوجـة . ان « مالو » الاولى قد انطوت على نفسها بهواجسها ومشاكلها بينما انطلقت « مالو » الثانية تنشد المتعة .. كان زوجى الآن بعيدا عنى وكان مسكنه يحاكى قاربا ينساب فى الأفق البعيد ويتضاءل ويختفى. أجتزت السور الصغير الذى يفصل شاطىء البحر عن رصيف الميناء ومشيت خلسة بين أشجار غابة الكافور التى خصصت لأصـحاب الخيـام من

المصطافين . كانت هناك عشرون مقطورة وخمس عشرة خيمة وخمس عشرة سيارة . وتسارعت دقات قلبي عندما عرفت خيمته . لقد وصفها لي . أنها بعيدة عن الخيام الأخرى لأنه ليس من أصحاب السارات . كما ان هذه الخيمة زرقاء بينما كانت الخيام الأخرى صفراء ..

وضعت يدي على صدره العاري . كان دافئا ناعم الملمس . تركني أنقل يدي على صدره . وكانت على رأسه انعكاسات زرقاء وكان الخيمة قد صبغت شعره ببعض من لونها . داعبت بشرة هذا الشاب الذي كنت أنعته بأنه صعلوك ومريض ، وكنت أقول : انه «جديد» مثل الرمل الذي مشيت عليه منذ قليل . ان بشرته جديدة وشعره جديد وفمه الكبير احمر وأبيض . ولكنى لم أكن أقول لنفسي : مالو ، أيتها العاهر ، ماذا جرى لك ؟ لقد قضيت ليلة حمراء مع زوجك فهل ستبدأين من جديد ؟ لم أقل لنفسى : مالو ، انك لست جديدة . انك جميلة فاتنة حقا ولكنك قد خبرت الكثير وتمرغت على أبدان أخرى . لقد عرفت ثلاثة عشاق وعدة مغامرات وتزوجت رجلا يهيم بك حبا ، ان كل ذلك قد طبع حياتك بطابعه وترك فيك آثاره العميقة . ان ذلك يستنفد ويستهلك . ولقد استهلكت يا «مالو» حتى ولو لم يظهر ذلك عليك . كلا ، لم أقل لنفسى أى شيء من هذا القبيل ، لم أوجه لنفسى أية كلمات قاسية أو محزنة بل كنت أقول لها يا لسعد طالعى . كل هذه الأمور الجديدة ستصبح ملكا لى .. انها فرصة لا تعوض .. فرصة يجب أن أستحقها .. ان الحب لا يتقيد بأية أحكام والسعادة لا ترفض بتاتا واللذة تجتنى ، وكنت أحس بأنى من المحظوظات » .

وتنغلغل « مالو » فى تحليل شخصيتها . انها تحلم منذ ثمانية أعوام بابن يملأ عليها حياتها ، وهى تجد فى « نويل » الابن والحبيب ، ولكنه لا يكف عن السخرية منها كنت أفكر باستمرار : يا للمسكين . انه ضعيف ولكنى هنا لأحميه . نعم . انى جديرة بذلك وسأحميه . وكنت لا أمل من النظر اليه وهو نائم .

وعندما كان يستيقظ كان يحكي لي أحلامه ويأخذنى بين ذراعيه .. وكنا لا ننطق بكلمة . وفى المرة الأولى ، بدا لى ذلك شيئا غريبا ولكن سرعان ما أحببت هذا الصمت وهذا السكون وكنت أحس بان سقف الخيمة يكاد يدنو منا وانه سيقع علينا ويغطينا ويحيط بنا ويحطمنا . وكنت أتمنى أن يحدث ذلك وقد اعتصر كل منا الآخر . وكنت أقول لنفسى : لو وقع السقف وتداعت الخيمة ، فاننا سنذوب ونمتزج معا ونصبح شيئا واحدا وشخصا واحدا : «مالو نويل » ، « مالو نويل » . كنت أود أن أعيد على مسمع نويل ماينتابنى من أفكار ، وان أقول له : « كم أنا سعيدة بقربك ، ولكنى كنت أفضل الا أقول شيئا ، وأن أشده الى بقوة وأضغط بذراعى على صدره الهزيل الذى برزت كل أضلاعه ، كنت أصغى الى جسد نويل ، واتنفسه ، أتنفس بشرية وشعره ، وكنت أقول : ما أحببت يوما اهابا مثل هذا الاهاب ، ولا شعرا مثل هذا الشعر . ماذا جرى لى ؟ ماذا جرى » .

وهكذا تحس مالو من جديد بالمشاعر التى هزتها أيام الصبا ، وتصبح قريبة من هؤلاء الشبان الذين سيتمردون على المجتمع ابان شهر مايو ١٩٦٨ . أنها تسمى نويل بالزهرة لأنه قد جعل حياتها عاطرة مزهرة غضة يانعة . وعندما تعود الى باريس تسرع الى احدى المنجمات تسألها عن مصير حبها ، فتتنبأ المنجمة بان الحبيبين سيذرفان دموعا غزيرة ، ولكنها لن تكون دموعا منبعها الألم والأسى ، انها دموع يصحبها دخان وستسيل دماء نويل ولكنه لن يموت وتجزع مالو لهذه النبؤة ، وتسمى نويل « زهرة الاحتضار » وتتحقق النبوءة عندما تندلع ثورة مايو التى يشترك فيها نويل . ان مالو ترتدى عندئذ معطفا من الفراء وتذهب هى وزوجها الى الحى اللاتينى فى عربتهما الفاخرة وتلتقى بنويل فى سحابة من الدخان انطلقت من القنابل المسيلة للدموع التى يلقيها رجال الأمن على المتمردين ويصاب نويل بجراح خطيرة وتسيل دماؤه فينقله زوج مالو الى شقته ويغدق عليه حنانه ويشرف على علاجه .

ان زوج مالو ذلك الرجل الغامض المحير ، كان على علم بعلاقة مالو بنويل ولكنه كان يحب زوجته ويريد الاحتفاظ بها ، انه يتركها تلعب لعبة

الحب وتنشد المغامرة مع نويل • وعندما يتماثل نويل للشـفاء ويعرف انه يدين بالحياة لزوج عشيقته ، يقرر أن يتركها له ويختفى فى مكان لن تصل اليه مالو وعندئذ يقترح عليها زوجها ان تتبنى طفلا يملأ عليها حياتها ويشبع لديها عاطفة الامومة وهكذا تستعيد حياة مالو نمطها الرتيب وتخلد من جديد الى الراحة والاستقرار المادى وينتصر الزوج ، الذى يمثل المجتمع الاستهلاكى على نويل ، ذلك البوهيمى الثائر على هذا المجتمع وعلى الطبقة البورجوازية بأفكارها وعاداتها ومعتقداتها •

العودة

من تاليف جاك بوريل

نقدم للقارىء فى هذا الشهر جاك بوريل ، مؤلف رواية « العودة » التى نشرتها دار جاليمار فى ابريل الماضى . وقد سبق ان نشر جاك بوريل ذلك الأستاذ الجامعى ، عام ١٩٦٥ وهو فى سن الاربعين رواية عنوانها « العبادة » ونال بفضلها جائزة جونكور •

ورواية « العودة » وثيقة الصلة برواية « العبادة » فهى بمثابة تكملة لها . ففى كلتا الروايتين يستعمل الكاتب صيغة المتكلم من البداية الى النهاية ، وهو يحاول فيهما أن يصور حقبة من حياته أو أن يحيى جزءا من الماضى • ان مؤلفات بوريل تشبه كتابات بروست وجويس فهو يحاول أن يبحث عن الوقت الذى ضاع وعن الماضى الذى اندثر ، انه ادب الحب والذكرى ، أدب عالم ذاتى يقوم على الأحاسيس وعلى الصور فبوريل يقول فى « العودة » انه يحاول ان « يبنى بالكلمات » بيت جدته ، ولهذا تحتل الكلمات والصور مكانا بارزا فى كلتا الروايتين ، فالمؤلف كلف بوصف الأشياء وصفا دقيقا مسهبا كل الاسهاب ، انه يفرد مثلا أربع صفحات فى « العودة » لوصف مقبض باب جدته . ان احداث « العودة » أكثر بساطة من احداث « العبادة » ولكن فصول الرواية تفسح مكانا اكبر لتصوير العالم الخارجى الذى يتمثل فى دار جدته ولتحليل النفس البشرية وللتأمل فى عالم الكتب والشعر والجمال ، ولهذا فان « العودة » تتطلب من القارىء أن يتزود بالصبر ليتذوق فى اناة وروية تلك الخمسمائة صفحة التى يصف فيها بوريل منزل جدته ويسرد أحداث طفولته ، فبوريل يعرف كيف يربط بين العالم الخارجى وبين عالمه الذاتى ، انه يصف مثلا « المطبخ » بدار جدته فيطيل فى الوصف كعادته ، ولكنه يروى كيف شاهد وهو طفل الطيور وهى تذبح وكيف رآها تصارع الموت وتتشبث بالحياة حتى آخر رمق ، وهكذا يتحول « المطبخ » المبتذل الى معركة بين الموت والحياة ، وبين المخلوقات العاجزة والقدر الذى لا يرحم . وقصارى القول فان بوريل يشبه نفسه فى « العودة » بمهندس معمارى ، ولكنه كما سبق أن قلنا لايبنى عالمه من القرميد بل من الكلمات • فهو يهرب من الحاضر الذى يؤرقه الى الماضى ، أى الى عالم الأحلام . وهو يصور فى « العبادة » حياته بجوار أمه وهو فى طور المراهقة ثم وهو فى ريعان الشباب وقصة زواجه بمادلين ، كما يرجع فى « العودة » الى السنين الأولى من طفولته ، تلك التى قضاها بجوار جدته فى « مازرم » . ونظرا لارتباط الروايتين سنقدم للقارىء باختصار « العبادة » قبل أن ننتقل الى « العودة » .

يحكى بوريل فى « العبادة » مرحلة المراهقة وتعلقه المفرط بأمه وتعلق أمه الزائد به ، ثم زواجه ونشأة الصراع الابدى بين زوجته وامه. لقد مات أبو بطل الرواية وهو فى الشهر الرابع من عمره فقضى طفولته فى مازرم بين أمه وجدته، وعندما تحب أمه مرتين وتفكر فى الزواج يستطيع ابنها الصغير فى كل مرة ان يحول بينها وبين هذا الزواج ، ثم يكبر هذا الصغير ويشب عن الطوق فترى أمه فيه « رجلها » ، كما يعانى هو من تعلقه وتشبثه المفرط بأمه : انه يعبدها وهى تعبده . ويحاول البطل ان يتحرر من قيود هذه الرابطة فيحب امرأة فى سن أمه ثم فتيات

أخريات ، وترعى أمه هذا الحب وتباركه طالما لم يحرمها من ابنها ، ولكن عندما يقترن بمادلين وينساها شيئا فشيئا تغار الأم من زوجة ابنها وتحاول أن تستعيد بمختلف الطرق مكانتها لدى وحيدها . عندئذ تخاف مادلين على حبها الناشىء وتحتك بحماتها وينتهي الأمر بها الى طردها ، فتنهار الأم وتحاول الانتحار مرارا ثم تصاب بنوع من الجنون وتقضى بقية حياتها فى عيادة نفسية . أما الابن فانه لا يغفر لزوجته ما ألحقته بأمه من أذى ولكنه لا يستطيع أن يفصم عرى علاقته العاطفية والحسية بزوجته ، وهو فى نفس الوقت يظل متعلقا بأمه ويحس بنوع من الشعور بالذنب ازاءها ، ويزورها بانتظام ويراسلها . انه يحس أن حياته قد امتزجت بحياتها الى الأبد كما امتزجت حياتها بحياته ، وانه لا يستطيع ان يتكلم عن نفسه دون ان يتكلم عنها ، ولا يمكنه ان يروى مأساة أمه دون أن يشرح الدور الذى لعبه فى هذه المأساة . لقد عاشت أمه له وتخلت عن كل شىء من اجله فاذا به يتخلى عنها وهى بعد فى أوج صحتها ونضجها ، واذا بها تحس بان حياتها قد أصبحت بلا هدف ولا مغزى ، فتحاول الفرار من عالم قد استغنى عنها ولفظها فتشرع فى الانتحار ، ثم تنسى الواقع الأليم بين جدران عالم آخر شبيه بالموت وثيق الصلة به ، وهو عالم الجنون . انها تقول له فى لحظة من لحظات اليقظة : « لقد كنت انت حبى الوحيد »، وها هو يحاول ان يروى مأساة هذا الحب فى رواية يسميها « بالعبادة » .

والآن وبعد مرور خمس سنين على نشر « العبادة » يتبين انه لم يتخلص تماما من الماضى وانه لا يزال يشعر بنفس التوتر الداخلى الذى دفعه لكتابة تلك الرواية ، كما يشعر بأنه لم يعط لجدته فى « العبادة » المكانة التى تستحقها ، ويدرك ان الفترة السعيدة التى عاشها كانت بجوار جدته فى مازرم ، حيث قضى أعوام طفولته وحيث كان يمضى فترات العطلة الصيفية وهو مراهق . لقدكان يقاسى وهو يحيا مع أمه ولا يزال يقاسى وهو يحيا مع زوجته مادلين دون أن يستطيع قطع علاقته بها ، ان هذا الانسان الضعيف بين تعلقه بأمه وتعلقه بزوجته يحاول الاحتماء من الحاضر باللجوء الى مازرم والحياة من جديد فى منزل جدته ، وهو منزل قد أصبح اليوم ملكا للغير ولهذا يحاول المؤلف أن يستبدله بدار أخرى شيدت من الكلمات والذكريات ، دار أصبحت رمزا لسعادة مفقودة ، دار مقفولة « محمية حامية » وقد حاول المؤلف فى روايته الطويلة ان يصور بمنتهى الدقة والصدق الحياة كما عرفها وهو صبى ، بمشاغلها ومشاكلها ، وهو يصف لنا تجاربه الذاتية بصراحة وبتفصيل محرجين أحيانا ، ولكنهما يجعلان من هذه الرواية حدثا هاما فى تاريخ الأدب الفرنسى .

هذا وقد رتب المؤلف فصول الرواية وفقا لترتيب الغرف بمنزل جدته ، فهو يصف غرفة نومه ، وغرفة أمه وجدته ، وقاعة الاستقبال والمكتبة ، بل انه لايتحرج من وصف دورة المياه، وكما سبق ان قلنا ، لا يقنع بوريل بوصف الأشياء فى حد ذاتها ، بل يعبر أيضا عن كل ما يرتبط بها من ذكريات ، كما تختلف « العودة » عن « العبادة » فى ان الحاضر يمتزج دائما بالماضى ، اذ تتضمن الفصول بين طياتها تأملات فى جميع الموضوعات التى تتصل بهذه الذكريات،ومقارنات بين جمال الماضى وسحره وبين رتابة الحاضر وكآبته ، وبين روعة عالم الكتب وفتنته ، وبين قسوة عالم الواقع ودمامته . هذا وتتنوع لهجات الكتاب بتنوع المواضيع وتغير الحالة النفسية للمؤلف ، ففى اللحظات النادرة التى ينسى فيها المؤلف نفسه وينهل حتى الارتواء من معين الذكريات الحلوة تفيض كتاباته حنانا ورقة وعذوبة ، ولعل أجمل ما تحويه الرواية بين دفتيها تلك الصفحات التى وصف فيها السنين الأولى من حياته مع زوجته مادلين ، ولكن عندما يظهر شبح الحاضر الكئيب يصبح الاسلوب قاسيا لا يحتمل ، وعندئذ نشعر بان رحلة المؤلف فى الزمان والمكان وتصادفها عقبات كثيرة وتعترضها فترات من الزمان كثيفة متراكمة . وكأن الحاضر يمنع الماضى من « العودة » الى الحياة ويحول بين المؤلف وبين « العودة » الى السعادة ، ولهذا فان القارىء يحس فى نهاية الرواية بانه لن يكون هناك هرب من الحاضر وان هذه العودة ضرب من المحال .




اتجاهات الشعر الحر

تأليف : حسن توفيق

الهيئة العامة للتأليف والنشر

المكتبة الثقافية ـ يوليو ١٩٧٠

بقلم : د . محمد عيد

الظواهر الأدبية ـ على اختلافها وامتداد تاريخها ـ تمر بمرحلتين هما : التجربة والنظر أو الممارسة والتقنين ، أو السلوك ورصد السلوك ، والمتأمل لتاريخ الدراسة الأدبية العربية يتأكد لديه هذا المعنى ، فاستعمال اللغة قبل دراسة اللغة وانتاج الشعر قبل دراسته ونقده ، بل ان هذا المعنى السابق يصدق أيضا على كل الدراسات الانسانية والتجريبية على السواء .

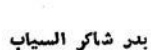
والدراسة النظرية لظاهرة من الظواهر تبدأ عادة بطريقة متناثرة قصيرة النفس ، ثم تتجمع هذه الجزئيات المتناثرة مكونة عملا متكاملا واضح الملامح ، ومؤكدة فى الوقت نفسه خطى الظاهرة الأدبية موضع الدراسة .

ومن الظواهر الجديدة فى حياتنا الأدبية المعاصرة « حركة الشعر الحر » وقد بدأت خطاها مع نهاية الأربعينات من هذا القرن ، ثم واصلت سيرها فى قوة واصرار حتى الوقت الحاضر مع ما لاقته فى طريقها من صعاب وعقبات من المثقفين العرب وبخاصة من يطلق عليهم أصحاب « منهج الرفض المطلق » أولئك الذين وقفوا من حركة الشعر الحر موقف العداء ، لأنها لا تتفق مع ما ألفوه من الشعر التقليدى المتوارث ولا يزال موقف هؤلاء على ما هو عليه من عناد وتصلب دون سبب علمى معقول ومفهوم ، وكان عليهم أولا أن يدرسوا هذا الشكل الجديد دراسة موضوعية جادة ، يتبينون منها أساس موقفهم ، ويبنون عليها أسباب رفضهم ، ولكنهم رفضوا الدراسة كما رفضوا هذا الشعر من قبل ، فبقوا حيث أرادوا لأنفسهم وانطلقت حركة الشعر الجديد فى طريقها عميقة هادرة .

وقد بدأت دراسة هذه الحركة الجديدة ـ شأن كل بداية ـ فى الخمسينات بمقالات متناثرة عن بعض القصائد أو الدواوين لرواد هذه الحركة الشعرية الجديدة وتمثل ذلك فيما نشرته مجلة (الآداب) البيروتية فى تلك الفترة من بحوث ومقالات ، وأيضا ما ضمه كتاب (فى الثقافة المصرية) عن الشعر الحر من حيث مضمونه وبناؤه بالصور .

وأول دراسة متكاملة ـ فيما أعلم ـ عن هذا الشعر هى كتاب (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة (سنة ١٩٦٢) ، وتلاه كتاب (قضية الشعر الجديد) للدكتور النويهى (سنة ١٩٦٤)، ثم (الشعر العربى المعاصر) للدكتور عز الدين اسماعيل (سنة ١٩٦٧) وأحدثها جميعا هذا الكتاب (اتجاهات الشعر الحر) للأستاذ حسن





بدر شاكر السياب



صلاح عبد الصبور



حسن توفيق

توفيق والذى أصدرته المكتبة الثقافية هذا العام (سنه ۱۹۷۰) .

والاستاذ حسن توفيق جدير بأن يسمع صوته عن الشعر الحر ، فهو واحد من شعرائه الشباب الجادين الواعين والذين يبشرون بكثير من الضوء والآمال والوعود الطيبة ، وقد قرأت من قبل بعض شعره الذى ضمه ديوان (الدم فى الحدائق) وما يوالى نشره من قصائد فى المجلات الأدبية العربية ، وما يعتزم نشره فى المستقبل من شعر ودراسة ، فهو جدير بالتحية والتقدير . وكتابه جدير بالتحية والدراسة .

وهذا المقال العلمى عن (اتجاهات الشعر الحر) يتناول أمورا ثلاثة هى على الترتيب عرض عام لما ضمه الكتاب من قضايا مع بيان الرأى فيها ــ مناقشة بعض المسائل المتفرقة ــ أسلوب الكتاب ولغته ومراجعه .

ــ ٢ ــ

جاء هذا الكتاب فى مقدمة عن (الشاعر والواقع) ثم قضايا أربع بالعناوين التالية (الشعر الحر : نشأته وخصائصه ــ ثلاثة أجيال على الدرب ــ الأطر الثقافية والاجتماعية لشعرائنا الجدد ــ أحزان شعرائنا) .

ففى المقدمة عن (الشاعر والواقع) عرض المؤلف اتجاهين لموقف الشعراء من الحياة اتجاه من يضنيهم الواقع ويقهرهم بقسوته وبشاعته وزيفه ، فيرفضونه كلية ويهربون من مواجهته، وينطوون على أنفسهم حيث يتخيلون عوالم مثالية يجترون أحلامها السرابية فى استكانة ويأس ــ واتجاه من يتلقون هذا الواقع ــ على ما هو عليه من ظلم واظلام ــ بايجابية وتمرد ، فيتشوفون الى الضوء بين طيات الظلام ، ويغنون للحرية وهم محاطون بالظلم والطغيان وقد ينهزمون فى صراعهم مع الواقع المتخلف ، لكنها هزيمة لا يلومهم عليها كل المناضلين الشرفاء .

والمؤلف يتعاطف تماما مع الاتجاه الأخير ، مبينا أن هذا الاتجاه لا يتحقق لشاعر ــ أى شاعر ــ الا بأصالته واستقلاله ، وصدور فكره ووجدانه عن موقف محدد يستطيع من خلاله أن يرى الأشياء فى وضوح باهر ، وأن يحدد هدفه فى صراع الواقع المرير ، ثم يذكر المؤلف صفات هذا الشاعر وهى (الصدق ــ الاحتكاك بالواقع ــ استقلال الشخصية) .

والحق أن هذه المقدمة فى الكتاب تمتاز بالدقة والعمق ووضوح الرؤية انها تشجب السلبيين من الشعراء ــ وكثير ما هم ــ الذين يعيشون فى أحلام غائمة هاربين من أحزان الناس ومأساتهم وانسحاقهم تحت ضغط الظروف والأشياء وفى الجانب المقابل يتبين طريق الشاعر الملتزم ازاء المجتمع والظروف ، ويتحدد بدقة وصدق سمات الشاعر الأصيل الذى يؤدى دوره للناس مناضلا فى صفوفهم ومحققا فى الوقت نفسه عناصر الفن ومتطلباته .

ثم يبدأ الكتاب حديثه عن (نشأة الشعر الحر وخصائصه) فيسلك المؤلف لذلك منهجا ذكيا ، يؤكد أولا ضرورة التغير كعمل دائب للشاعر الأصيل وعصره وكأنما يشير بذلك الى أن الشعر الحر كان أسلوبا ضروريا للتعبير عن معاناة الشعراء ومتطلبات عصرهم ، ليعرض بعد هذه الفكرة الذكية خصائص الشعر الحر فى الوزن والقافية والمضمون والتعبير ، مؤخرا الحديث عن نشأته الى ما بعد تصوره من خلال

خصائصه ، ليقدم — في هذا الجزء الأخير — بأدلة مقنعة — ما يزيل ضباب هذه النشأة . مما يتضح منه أن (السياب) كان صاحب أول قصيدة من هذا الشعر قبل نازك الملائكة .

ومع أن المؤلف قد سبق بدراسات مفيدة عن (نشأة الشعر الحر وخصائصه) من قبل فانه قدم للقارىء العادى (المكتبة الثقافية) عرضا سهلا لهذه القضية ، وتميز بتقديم الأدلة العلمية لرد الحق في هذه النشأة الى صاحبه وهو « السياب » .

ثم يمضى الكتاب في دراسة تاريخية عن (أجيال الشعر الحر) جيل الرواد وجيل الوجدان الجماعي وجيل البيان الشعرى ، واجتهد المؤلف في رسم الملامح المميزة لكل من هذه الاجيال الثلاثة ، فالجيل الاول خاض تجربة مريرة ليتقبل الناس البدعة الجديدة التى طالع بها شعراؤه الناس ، والجيل الثانى وقع في الخطابية الزاعقة وسوقية الافكار لفهمهم معنى الادب الهادف والواقعية فهما سطحيا لا عمق له ولا أبعاد ، أما الجيل الاخير فانه متمرد غاضب على نفسه وعلى الناس والاشياء ، وقد أربك هذا الغضب فهمهم وعواطفهم ، فجاء شعرهم ضبابيا غامضا في الأفكار والتعبير والتصوير .

وهذا التأريخ لمسيرة الشعر الحر يضىء للقارىء رؤياه في ذلك الزحام الهائل من انتاج الشعر الحر وشعرائه ، فيقدم له شموعا يبصر على ضوئها تحركات الشعراء الحقيقيين ، فيميز بينهم وبين الأشباح الهزيلة في ذلك الدرب الطويل !!

ثم يواصل الكتاب رحلته بتقديم (الأطر الثقافية والاجتماعية للشعراء) فصنف هذه الأطر — ثقافية واجتماعية — وقسر الشعراء — وكلهم معاصرون — على التحرك داخل هذه الأطر ، فوضع تصنيفات للثقافة من عربية الى فرنسية الى ماركسية الى وجودية ، وبالمثل وضع تصنيفات أخرى اجتماعية من برجوازية فقط الى برجوازية صغيرة الى شعراء الصفوة .

وكنت أود ألا يعنى المؤلف نفسه بمثل هذا التبويب والتقسيم ، وألا يعنى الشعراء معه بتقييد حركتهم داخل أطره المصنوعة من الحديد : فقد اضطره هذا الصنيع الى كثرة التحفظات والاستنفادات والتسويغ حيث لا تسعفه التقسيمات بصورة حاسمة ، كما أن النتائج التى وصل اليها من خلال ذلك كله عامة وغير صحيحة .

وما كان أغناه عن كل هذا الجهد النظرى لو اتبع المنهج التالى :

أولا : حديث عام عن ظروف الفترة التى بدأ فيها الشعر الحر ونما وتأكد وجوده فيدرسها سياسيا واجتماعيا وثقافيا مركزا على أهم الأحداث التى انعكس تأثيرها في وجدان الشعراء وشعرهم .

ثانيا : دراسة ظواهر للشعر الحر سادت انتاجه مثل (المباشرة والرمز — الوضوح والغموض — افتعال التجارب — استخدام التراث والأساطير) الى غير ذلك ، مع تقديم نماذج لها وتحليلها تحليلا فنيا راقيا ، كما فعل بعد ذلك في آخر الكتاب تحت عنوان (ظاهرة الحزن عند شعرائنا) وان سيطر عليه ايضا نهج التبويب والتقسيم . في رأيى أن المؤلف لو فعل ذلك ، لحقق ما أراد دون أن يرغم نفسه ويرغم الشعراء معه على هذه الحدود والقيود ، فان ما صنعه قابل للنقاش الذى لا آخر له — وليس هذا موضعه .

— ٣ —

اسم الكتاب (اتجاهات الشعر الحر) والاتجاهات تعنى « نواحى أو جوانب » ، وقد تناول هذا الكتاب على صغر حجمه — الجوانب المهمة للشعر الحر ، موقفه من الحياة ونشأته وخصائصه وأجيال شعرائه ، وتأثرهم الثقافى والاجتماعى ، وبداهة فان كل جانب من هذه الجوانب يضم تحت جناحيه عديدا من الافكار والمسائل المتشابكة مما واجهه المؤلف بوضوح وفهم واحتشاد ، فجاء حديثه عن ذلك كله صحيحا جادا مقنعا في جملته ، بحيث يعطف القارىء اليه بشدة من بداية الكتاب الى نهايته ما عدا بعض الاستطرادات القليلة جدا التى تغلب المؤلف أحيانا على خطته المتماسكة فيميل اليها هونا مغلوبا على نهجه كما فعل مع « السياب » الذى استغرقه الحديث عن ثقافته صفحات عديدة (٨٨ — ٩٣) مع أنه نموذج واحد لاتجاه عام يتحدث عنه وهو « الثقافة الماركسية » .

ومع ذلك فانه من المفيد بيان وجهة النظر في بعض المسائل الجزئية التى ضمها الكتاب وهى بترتيب ورودها فيه كما يلى :

١ — ص ٢٨ : أورد المؤلف قصيدة المازنى (أين أمك !!) مكتوبة على السطور بطريقة الشعر الحر في معرض الاستشهاد على الارهاصات السابقة لهذه الحركة ثم قال : « في هذه

القصيدة نجد الشاعر ينوع النغم العروضي بأن يقسم قصيدته الى مقاطع، يشتمل المقطع الواحد منها على ثلاثة أسطر أو ابيات، السطر الأول يكرر فيه المازني تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ثلاث مرات، والسطر الثاني يكرر فيه نفس التفعيلة مرتين، أما السطر الثالث، فانه يورد فيه نفس التفعيلة مرة واحدة وعلى هذا النهج يمضى في بقية المقاطع » ا. هـ .

والحقيقة أن هذا التفسير مقبول ومعقول من وجهة نظر المؤلف، لكنه لا يتفق مع وجهة نظر « المازني » ولا مع واقع الأمر، فان هذه القصيدة مما يطلق عليه « الشعر المرسل » المتحد الوزن لا القافية، وقد كتب المازني والعقاد وشكرى كثيرا من القصائد بهذه الطريقة، ويمكن كتابتها أبياتا كاملة هكذا (*) .

لم أكلمه ولكن نظرتى ساءلته أين أمك ! ! أين أمك !

وهو يهذى لى على عادته مذ تولت، كل يوم، كل يوم .

فانثنى يبسط من وجهى الغضون، ولعمرى كيف ذاك !! كيف ذاك !!

قلت لما مسحت وجهى يداه، أترى تملك حيلة، أى حيلة .

قال : ما تعنى بذا يا ابتاه، قلت : لا شىء أردته، ولثمته .

يأخذ هذا التفسير فى الاعتبار سكون آخر الكلمات (أمك ـ حيلة ـ أردته) فى الابيات ١، ٤، ٥ على التوالى للآتى :

(أ) مراعاة مقتضيات العروض بتسكين المتحرك للضرورة، فمن المعلوم أن من مجارى الضرورة، وهى كثيرة ـ اسكان المتحرك .

(ب) أن هذا سائغ نحويا حتى بدون اعتبار الضرورة، اذ يندرج فى حالة النطق بالكلام متصلا تحت مايطلق عليه (الوصل بنية الوقف) .

ومن البديهى أن المؤلف يوافقنى على أن العبرة فى الشعر الحر ليست بالكتابة على السطور وانما بوجود الخصائص الفنية له التى شرحها المؤلف، والكتابة على السطور نتيجة نهائية للعناصر الفنية لمقومات هذا الشعر، ولو كان الأمر أمر كتابة لعد من الشعر الحر كثير من الدواوين الموزونة المقفاة، وأبرزها (أغانى افريقية) للفيتورى، وهو مكتوب على السطور، مع أنه كله من الشعر الموزون المقفى .

٢ ـ ص ٤٦ ـ ٤٩ : من خواص الشعر الجديد « الصياغة الأسلوبية » ويقصد بها ـ كما ذكر المؤلف ـ « تخفف الشعر الجديد من الأنفاظ المعجمية البالية والجماليات الشكلية المتمثلة فى الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية » ا. هـ .

وهذه الفكرة قد ركز عليها الدكتور النويهى فى كتابه (قضية الشعر الجديد) بل هى احدى الاسس التى ذكرها فى مقدمة هذا الكتاب، وبنى عليها كثيرا من آرائه موازنا بطريقة صاخبة بين طريقتي التعبير فى الشعر المقفى والشعر الجديد وقضية اللغة ليست مرتبطة بالشعر الحر أو الشعر المقفى، لأن للغة نواميسها الأخرى التى تتحكم فيها بالتغير والاستجابة لمطالب المجتمعات المختلفةعبر العصور والأمكنة، وهذا التطوريشمل معانى الألفاظ والألفاظ نفسها، كما يشمل ايضا تراكيب الجمل والأساليب الجديدة، وليس من الصحيح ان يخصص هذا التطور بشكل شعرى دون آخر، فهذا أمر يرتبط بالشاعر نفسه ومدى اصالته ووعيه وانفعاله بتجربته، ليغنيها بعد ذلك شعرا مستخدما فيه لغة العصر أو لغة القواميس، سواء استخدم الشكل القديم أم الجديد .

٣ ـ فى ص ٦١ : تساءل المؤلف : هل النظم على نهج الشعر الكلاسيكى يعد انتكاسة !! ثم أجاب عن هذا التساؤل عمليا (ص ٧٣) بأن أورد قصيدتين فى موضوع واحد، احداهما من الشعر الكلاسيكى تحت عنوان (سيناء) لمحمود حسن أسماعيل والأخرى من الشعر الحر وهى (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) لأمل دنقل، ووازن بين القصيدتين بما يفهم منه الاجابة على التساؤل السابق من أن الشعر الحر أقدر على التعبير عن هموم العصر بصدق ومهارة يفتقدهما الشعر الكلاسيكى فيقول : « ان أمل دنقل لا يهوم فى الضباب عندما يتحدث عن فجيعة يونيو سنة ١٩٦٧ كما فعل محمود حسن اسماعيل، لكنه يتحدث بمنتهى المرارة الصادقة وبمنتهى المهارة الفنية » ا. هـ .

وقد يكون الأمر كما رأى المؤلف، بل هو كذلك بالفعل، لكنى اتساءل بدورى تساؤلا آخر هو : هل يعود ذلك الى طبيعة الشكل التقليدى أو الشكل الحر ؟! ـ والاجابة عن ذلك لا تحتاج لمهارة فنية أو غير فنية، فان محمود حسن أسماعيل فى الفترة الأخيرة لجأ الى النظم من الشعر الحر، ومع ذلك لم يتغير اللون الفنى الذى يقدمه، سواء أكتب عن سيناء أم القاهرة أم القمر أم المريخ !! وخير من هذه الموازنة والتفضيل أن يقال : ان القيمة الحقيقية للشاعر

تتمثل فيما قرره حسن توفيق نفسه فى مقدمته من (صدق الشاعر واحتكاكه بالواقع واستقلال شخصيته) سواء جاء شعره فى ثوب تقليدى أم فى ثوب حر، وسواء أكان الموضوع ذاتيا أم وطنيا أم انسانيا .

٤ ـ فى ص ١٠٦ : حديث عن نزار قباني باعتباره برجوازيا كبيرا ، يتصيد الأحداث والمناسبات ، ليتملق الجماهير بانفعالات اللحظة الراهنة ، دون أن يعانى ما تعانيه من انسحاق وضياع ، بل ان مصلحته ترتبط ببقاء كل شيء على ما هو عليه ، حتى يبقى له ولأمثاله امتيازهم الطبقى الجائر .

وكل هذا جميل !! لكن المؤلف فى حديثه عنه قال «شعر هذا الشاعر يدور فى فلك ضيق، يتمثل فى حديثه الدائم عن المرأة ، ورغم أنه تفصلنا عن العصر الجاهلى مئات السنين ، الا أن نظرة هذا الشاعر الى المرأة لا تكاد تختلف عن نظرة الشاعر الجاهلي اليها » ١٠ هـ .

والذى أعرفه أنه لم يكن بين شعراء الجاهلية من قصر نفسه على المرأة بهذه الصورة الشاملة ، أو من عراها جهارا نهارا بهذا الأسلوب الفاضح، وورود أبيات متفرقة فى شعر « امرىء القيس » مثلا لا تنهض دليلا على اتفاق النظرة ، ولعل المؤلف الفاضل قد اختلط عليه الأمر ، فان المماثلة ـ ان صحت ـ انما هى بين « نزار » و « عمر بن أبى ربيعة » وهو شاعر اسلامى عاش فى فترة وضح اهتمام معظم شعرائها بالمرأة ووصفها حسيا وعذريا ، لظروف خاصة بهم ، مما لا داعى هنا للافاضة فيها .

٥ ـ وردت بالكتاب عبارات متناثرة حادة عن بعض الشعراء (أبو شادى ـ صالح جودت ـ نازك الملائكة) تصف الأول بأنه ضحل الشاعرية (ص ٣٠) وتصف الثانى بأن المجتمع قد رفض شعره (ص ٧٥) وتصف نازك بالارتداد والتخلف (ص ٥٨) .

والذى اعتقده أنه لم تكن هناك ضرورة لهذه الأوصاف الجارحة ، واظن المؤلف يوافقنى على أن الكتابة العلمية يجب أن تعف تماما عن العنف والانفعال ، وكما يطلب أصحاب الشعر الحر من غيرهم استقراء انتاجهم فنيا ، ودراسته موضوعيا ، فمن واجبهم أيضا التزام النهج نفسه تجاه الآخرين .

ـ ٤ ـ

يرى علماء اللغة ـ المحدثون والأقدمون ـ أن استعمال اللغة يجيء فى مستويات ثلاثه هى : اللغة المفهمة واللغه الصحيحة واللغة البليغة .

ويقصد باللغة المفهمة ـ كما يقول جسبرسن ـ أن تكون أداة للافهام فى أدنى درجاته ولا يتطلب مجرد الافهام مراعاة العرف اللغوى لصحة النطق بمطابقة نظم اللغة وقواعدها المقررة .

أما اللغة الصحيحة ـ فى رأى جسبرسن ـ فهى التى يراعى فيها مطابقه العرف الاجتماعى لاستعمالها ، وكذلك العرف اللغوى من قواعد صحة النطق بمستوياتها المتعددة .

أما اللغة البليغة فانها تتجاوز الصحة اللغوية الى جمال التعبير ، باستعمال الكلمات والجمل والعبارات استعمالا صحيحا وموحيا بالظلال الدفيفه للمعانى التى يرغب الكاتب فى تصويرها.

واللغة العلمية يراعى فيها عادة المستوى الثانى ـ اللغة الصحيحه ـ فيلاحظ عرفها الاجتماعى فى مخاطبة المثقفين ، وتوصيل الافكار، وهذا يتطلب « الاسلوب المساوى » دون خيال مجنح أو تزيد مغرق أو ايجاز ملغز ، كما يراعى فيها أيضا العرف اللغوى للعربية الفصحى من قواعد صحة النطق اصواتا وبنيه وتراكيب .

والانطباع العام الذى خرجت به من قراءة كتاب (اتجاهات الشعر الحر) أن المؤلف قد التزم ـ ربما دون قصد ـ اللغة الصحيحة ، فاستخدم التعبير المساوى العلمى الدال فلغته شفافة منسابة تتدخل فيها احيانا روح الشاعرة باستخدام الصورة والايحاء . فيزيدها ذلك شفافية وطلاقة .

ومع ذلك فكم تمنيت أن يبرأ هذا التعبير السليم فى مجمله من بعض الهنات القليلة ومنها :

● كلمة (تصخاب ص ٦) والذى أورده القاموس عن ذلك هو (الصخب والاصطخاب) بمعنى : شدة الصوت واختلاطه .

● (آراء مسبقة ص ٥٨) والمستعمل فى اللغة (آراء سابقة) والأولى خطأ شائع .

● (الشعارات الكفاحية) وكلمة (كفاح) مصدر بنفسها ، فلا تستعمل مرة أخرى مصدرا صناعيا ، ومثل ذلك فى الكتاب (النضالية ـ التقليدية ـ التقدمية) الخ .

● من لوازم استعمال المؤلف (لعل هذا أن يتضح) والأحسن ترك (أن) وكذلك قوله (يكرر نفس التفعيلة ونفس الكلام) وصحتها

تأخير كلمة النفس فيقال (يكرر التفعيلة نفسها)
● من الاستعمالات المستحدثة (التركيبة النفسية — اجتاحت ذات الشاعرة) والأحسن الاستعمال العربى ، فنقول (الكيان النفسى) و (اجتاحت الشاعرة) دون كلمة (ذات) .

● الكلمات الاجنبية مثل (الدوجماتية — الكلاسيكية — البرجوازية) الأحسن كتابتها بحروفها الاجنبية مع مقابلها العربى أن تعذر استخدام الأخير وحده ، فمن المفيد ألا نسمح كثيرا لهذه البقع الغريبة أن تتكاثر فى استعمال اللغة الا عند الضرورة .

وتبقى — بعد ذلك — كلمة أخيرة عن (مراجع الكتاب ومؤلفه) — ومن الانصاف له ولبحثه ان نقرر أنه احتشد لتأليف كتابه بقراءة مجموعة ثرية من الدراسات العلمية والدواوين الشعرية ، قدمت له زادا نافعا أعانه فى عرض بحثه وتأكيد أفكاره — كما أن المؤلف كان أمينا حقا فى نقل النصوص التى يؤيد بها آراءه ، وقد نقل معظمها بألفاظه محددا المرجع ورقم الصفحة .

لكن الطريقة التى اختارها فى ذكر مراجعه طريقة مجهدة — وان كانت صحيحة — اذ قسم هذه المراجع بحسب موضوعات الكتاب ، فجعل لكل موضوع مراجعه المستقلة ، وذكرها مستقلة أيضا فى آخر الكتاب ، والتزم أثناء العرض ان يضع أرقاما يعود اليها القارى فى موضعها من تلك المراجع ليعرف الكتاب ورقم الصفحة .

وهذه الطريقة صالحة للمقالات العلمية الصغيرة ، أما فى كتاب من (١٣٠ صفحة) فالأحسن استخدام الطريقة المتعارف عليها من ذكر المرجع فى هامش الصفحة التى حوت النقل مع ذكر رقم الصفحة مباشرة ، ثم ترتب كل المراجع فى آخر الكتاب ترتيبا ابجديا مع ذكر زمن الطبع — ولو فعل المؤلف ذلك لأغناه عن التكرار لأسماء المراجع الذى اضطر اليه عند ذكرها .

وبعد :

فارجو أن أكون قد قدمت صورة موضوعية لهذا الكتاب الجديد المفيد الذى يملك مؤلفه ملكة البحث الأصيل الجاد وأداته ، والذى يبشر بمستقبل مأمول فى ميدانى الانتاج الفنى والبحث العلمى .

الشىء الذى حدث

قصص قصيرة للكاتب السودانى الطيب زروق

الهيئة العامة للتأليف والنشر — يونيو ١٩٧٠

بقلم : فاروق منيب

مع النيل العظيم تجيئنا هذه القصص السودانية محملة بشذى الخصب والحياة والحب . الطيب زروق أحد رواد القصة القصيرة فى السودان مع كوكبة من زملائه يقف على رأسهم ، عثمان على نور ، أبو بكر خالد ، صلاح أحمد ابراهيم ، على الملك ، الزبير على ، وخوجلى شكر الله . هؤلاء أرسوا دعائم القصة القصيرة بما أنتجوه فى مجموعات قصصية مشتركة أو منفردة أو على صفحات المجلات والصحف اليومية . واليوم تقف القصة القصيرة السودانية على أرض ثابتة لها ملامحها الخاصة وقيمتها فى اثراء أدبنا العربى الحديث . ومجموعة الطيب زروق « الشىء الذى حدث » واحدة من تلك المجموعات التى ظهرت حديثا . سعدت بها سعادة كبيرة ، لانها تضيف لبنة جديدة فى بناء القصة القصيرة فى السودان . ونحن نعرف الطيب زروق منذ سنوات أيام أن كان طالبا بكلية الطب بالقصر العينى حيث تخرج منها . وهو يعمل الآن طبيبا للأمراض النفسية . وكان قد أصدر فى القاهرة مجموعته الأولى « الأرض الصفراء » . وفى تلك المجموعة حفر الطيب لنفسه طريقا فنيا ازداد عمقا وشفافية فى مجموعته الثانية التى صدرت عن دار الكاتب العربى بالقاهرة أيضا . فى هذه المجموعة يجيئنا صوت الطيب زروق واثقا من فنه . انه يضعنا فى صميم البيئة السودانية . نشم رائحة الأرض والناس والمخلوقات جميعا . نضع أيدينا على مشاكل التخلف الفظيع الذى يلف الوطن الشقيق .

ولعل اولى القصص التى مست نفسى هى قصة « بئر بلا ماء » . فحدثها يدور فى احدى مناطق العطش فى السودان . وهى مناطق قدر لى أن ازورها وأرى على الطبيعة مدى المأساة الانسانية التى يعانيها سكانها . وسمعت الحكايات والقصص الغريبة التى يروونها عن العطش هناك . ويكفى أن نعلم أن الطفل يفطم عن الماء بمجرد ولادته فترة حتى يعودوه على الصبر والاحتمال .

وأن انطيور تحلق بسيلقتها فوق قافلة الماء الآتية من مكان الى مكان . الماء هناك في ندرة الذهب والياقوت . الأطفال يموتون عطشى ، والبهائم تضمر وتذوى تموت عطشى ، والأرض تجف وتموت أيضا .

لقد جددت قصة الطيب زروق أحزان العطشى في نفسى . وهو لم يعتمد على نبل المقصد الانسانى الذى يعالجه ، وانما كان فنانا شفافا نقيا في معانته المشكلة . اختار حدثا صغيرا من مئات الأحداث الواقعية . بئر يقف حولها عشرات النساء المنتظرات لقطرات الماء ، ومنهن « دولى أملى » وهو اسم البطلة ، قطعت مسافة طويلة من بلدتها كابوس الى حيث بئر الماء . كانت تمنى النفس بقطراته . حتى الطبيعة كانت تلعب دورها في الجفاف السائد هناك . يقول الطيب زروق في وصف هذه الطبيعة القاسية : مجرد مثل هذا الازدحام على البئر كان يدل على ان الوقت صيف ... والصيف هنا لا يحبه أحد ... الأشجار أول من يتلقى ضربة الصيف ... فتتساقط أوراقها واحدة اثر الأخرى ، وما يبقى منها على الشجر يتغير لونه الى الأصفر الباهت ، فلا ينظر اليه أحد ! . الجبل نفسه بعظمته وخضرته يصبح مجرد صخور صفراء لا تغرى بالنظر ولا تدعو الى العجب ... الناس انفسهم يتغيرون .. وجوههم المرتوية بالماء تعود فتصبح جافة مريضة ... كلامهم الكثير بشتى لهجاتهم ... بكل فجاجته وبكل نعومته ، يتحول الى صمت قاتل !.

ويصف الطيب العطش الذى تعانيه «دولى املى» بقوله : « ظمأ حاد مهلك يشل حركة اللسان داخل تجويف الفم ، فيمنع الكلام ويحيل سقف الحلق الى مجرد قطعة من الخشب » . ولكن لحظة الحصول على الماء تكاد تقترب . هى لحظة أشبه بلحظة الميلاد الجديد للانسان ، تعطيه الدفء والحياة . يتحجر الزمن عند تلك اللحظة .. « لا وقت للتفكير في مدى الجهد الذى تبذله يوميا .. في السأم الذى يخلقه الانتظار الطويل .. في خيبة الأمل الكبرى عندما تجف البئر ويعز الماء ، في سياط الشمس المحرقة التى تلهب الجسد ! » وتجيء اللحظة المنتظرة ، فلا تجد الماء في البئر . لقد جف نبعه . ظلت تنتظر قطرات الماء الصفراء في أحشائه فترة طويلة . « ما زال لسانها جافا وحلقها اكثر جفافا وطابور النساء خلفها يثرثر ويزحف نحو البئر » . ان هذه القصة بكل بساطتها تدمى القلب . ويصبح الحديث عن الشكل الفنى ضربا من العبث . فالفن الذى يقف الى جوار الانسان في مآسيه الكبرى بتواضع ورقة وشفافية سوف نخفض له رؤوسنا . ولن تجدى صيحات التيه التى يغمرنا بها المدعون وأصحاب العقول الفارغة في مغامراتهم واندهاشاتهم الفنية . فما زال العالم يمتلىء بقوى التخلف والقهر العظيمة التى ينبغى كشفها . ومهما قيل عن تيارات العبث واللامعقول التى تأخذ برؤوس البعض ، فان بحث الانسان عن اللقمة النظيفة وجرعة الماء النقية ونفس الهواء ... كلها ما زالت في الصدارة من احتياجات أغلبية البشر على كرتنا الأرضية . ومن هنا ، فان أى امتياز في الشكل الفنى مهما بلغت عظمته يصبح قليل القيمة ما لم يسنده مضمون انسانى كبير .

لقد وقفت عند قصة « بئر بلا ماء » ، مع أن المجموعة تحفل بقصص أخرى . كل منها يتمتع بمذاق خاص . عالم الطفولة عند الطيب زروق على سبيل المثال يحتاج الى وقفة . فالطفولة عنده رجولة وعطاء ، وربما في بعض الأحيان شيخوخة قبل الأوان ! . في مجموعته « الأرض الصفراء » تبرز لنا قصة « المطر » معبرة عن طفولة شقية تعيسة حالمة . لا يغيب الأمل عن خاطرها . طفل صغير مريض بالحمى يرقد في سريره يحلم باللعب مع أقرانه في المطر ، حتى اذا تحقق حلمه وجد أصدقاءه قد عادوا الى بيوتهم . فأى خيبة رجاء يمكن أن تصيب نفسه بعد ذلك ؟

وفي قصة « صيد السمك في قابوس » يقدم لنا الطيب زروق طفلا آخر مجاهدا ، يعمل نهاره في صيد السمك ، حتى اذا لاقاه زادت صداقته به . يعلمه الصبى الصغير صيد السمك دون جدوى . الطفل هنا أيضا مناضل عنيد لا يمل الحصول على هدفه . والطيب زروق يستطيع أن يلتقط الخيط الانسانى وسط تناقضات الحياة وتراكماتها . يلمس تفاصيلها بروح فنية رقيقة ... تكاد تقترب من الشعر . فالطفل في النهاية يقدم له السمك الذى اصطاده كهدية للذكرى .. فيرحل وفي قلبه صورة حلوة لرجل صغير كريم يستحيل أن تتوه وسط صخب الحياة واضطراباتها !

وللطبيب زروق موهبة الكتابة للأطفـال ، لو اعتنى بها لاستطاع أن يثرى وجدان الصغار . فى قصة «شجرة الورد» نلمح تلك الشاعرية الفنية مع بساطة المضمون ووضوحه . هناك قلق فى أحد البيوت من أجل شجرة ورد كان الأب قد غرسها ، ثم انتزعها من أرضها أحـد الأبناء . ويحدث ان يســود البيت حـزن عميق ، تتوه النظرات داخله . فقد انتزع مخلوق حى له رائحة لطيفة من البيت . وما أجدرنا أن نعلم أولادنا حب الأزهار ، والقلق من أجلها اذا اصابها مكروه فمن يتألم لزهرة ، فانه سوف يتألم لكل البشر !.

وفى قصة « الشىء الذى حدث » تبدأ بلورتها بشىء بسـيط جدا ، ثم تنتهى فى عقولنا الى موضوع كبير هو الفرق بين حضارتين . فبجوار احدى العائلات السودانية سكنت عائلة أجنبية. ان الشىء الذى أثار ربة البيت السودانية هو ان تلك تلك الأجنبية قد قبلت زوجها فى الطريق العام ! . فكيف يحدث ذلك ؟! . « مجرد التفكير فى أن للمرأة شفتين يمكن أن تقبلا رجلا بدا لها شيئا غامضا لا يمكن للعقل أن يقبله ! » . القصة بحجم النواة ، ولكنها تحمل فى أعطافها خصائص المخلوق المتكامل . فيها مرارة دفينة على نسائنا المتخلفات اللاتى لم يرين الحياة بعد ! . فيها دهشة طازجة بدائية كتـلك الأرض البـكر التى أنجبتها .

وفى قصة « مريم » يكشف الكاتب عن وجهه المحب . يروى لنا قصة حب لطيفة تدور بين شـاب وابنة عمه وسـط بيئة محافظة . تظل علاقتهما فى الظل . لا يجرا أحد منهما أن يبوح بها . والمناسبة عابرة يستحيل أن تنمى حبا فى القلب أو النفس ، فهى زيارة الشاب لعمه أثناء العطلة الصيفية . يرى ابنة عمه « مريم » وقد كبرت وتجسد عودها . تهرب العيون كلما تلاقت ، وتحين ساعة الرحيل القاسية ، فيريد توديعها .. وتفر الكلمات من الالسنة سريعا كلما تواجها . لكنه يراها غارقة فى دموعها . لا يصـدق حسه ... كيف حدث هذا ... ما حكاية العواطف البشرية ... لم يتبادل معها سوى كلمة و كلمتين أثناء تلك الزيارة ... لم يحدث بينهما لقاء ... ولكنه انتصار الحياة .. لا بد أن تلتقى القلوب البشرية ... وانه الحب الذى لا تستطيع ان تلمسه بيديك ... او تتبينه بلسانك .. أو بحواسك العادية ... لا بد له من شفافية أخرى دقيقة .

وفى قصة «المنزل المجاور» تلاق من نوع آخر . هناك العجوز المتوحدة التى تفاجىء فى ذات يوم باناس يسكنون المسـكن المجاور لها . وكم من الافراح سالت فى قلبها لهؤلاء السكان الجدد . لكن فرحتها تتمزق فجأة يضا . فهؤلاء السكان يرحلون على غير توقع . وتعود العجوز الى كآبتها وتوحدها واحزانها .

اما قصص «الوجه والكنز ونهاية ذلك اليوم»، فهى تنقلنا الى المناخ الوطنى فى السودان ، كيف تنتصر الوطنية فى نفوس الآباء بعد الأبنـــاء . الصراع الذى يدور بينهم فى البداية ، ثم انتصار حب الوطن فى النهاية . تعطينا هـذه القصص مذاقا خاصا عن كفاح الشعب السودانى ... عن تاريخه العريض فى النضال من أجل الديمقراطية ... عن النبض الدافق والهدير الذى لا يهدأ لشعب يطلب الحرية والاستقلال فى ظل ظروف القهر والتخلف الاجتماعى الفظيع ! .

بقيت قصة لا درى كيف كتبها الطيب زروق، ربما كانت من واقع المهنة كما يقولون . فهى قصة عدمية ، ليس بها بصيص ضوء . تصور انسانا يموت ! .

ان الطيب زروق مع زملائه الذين أشرت اليهم فى بداية هذا المقال قد أثروا ميـدان القصـة السودانية القصيرة . لكل منهم شخصيته الفنية المتميزة . يصورون لنا احزان وأفراح السودان. وهى فى الوقت نفسه احزاننا وأفراحنا . وانها لعلاقة لن تنفصم ، علاقة الأدب والثقافة والفن بين مصر والسودان . وتأثر وتأثير متبادل سوف يظل يسير فى مجراه مثل مجرى النيل العظيم .

القصة القصيرة
فى الادب الجزائرى الحديث

تأليف : عبد الله ركيبى

الهيئة العامة للتأليف والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٧٠

بقلم : محمد محمود عبد الرازق

رغم الصعوبات التي تواجه الباحث عنجذور الثقافة الجزائرية المعاصرة ، ومسارها حتى انتصار الثورة ، فان أبناء هذا القطر المناضل الذى انتزع حريته وكرامته بأسنانه ودمه ، قد بدأوا مرحلة هامة فى تاريخ البناء الوطنى ، من أبرز معالمها التأريخ للفكر والفن الجزائريين، حتى تكون الاجيال الصاعدة التى تواصل العطاء ــ أو سوف تواصله ــ على دراية تامة بمن رادوا لها الطريق على ضوء شمعة تآمرت عليها الأنواء من كل جانب ٠ والجدير بالتقدير حقا أن تظهر رسالة عن الأقصوصة الجزائرية رغم قلة الابحاث والدراسات وندرة المراجع ٠

فما وجد من نقد لا يزيد عن كونه مجرد مناقشات ساذجة تدور حول الموضوع دون كشف عن أبعاده أو محاولة لتعميقه ٠ ولقد جاءت أول اشارة من نوعها الى الاسلوب القصصى مع مطلع العقد الرابع من هذا القرن فى مقدمة المصلح الكبير الشيخ عبد الحميد بن باديس لكتاب «الاسلام فى حاجة الى رعاية وتبشير» حين قال : «وساق هذا كله فى أسلوب من البلاغة الشبيه بالروائى سهل جذاب ، لا تستطيع اذا تناولت أوله أن تتركه قبل أن تأتى على آخره » ٠

وحين بدأت محاولات كتابة القصة القصيرة بدأت معها مناقشات لبعض عناصرها أولها وأهمها مقال «استنطاق الشخصيات فى الادب القصصى» الذى نشره الرائد الكبير أحمد رضا حو حو بمجلة «البصائر» فى ٧ فبراير عام١٩٤٩ حاثا الكتاب على كتابة القصة لخلو الادب الجزائرى منها من جهة « وللتقويم الخلقى والاجتماعى من جهة أخرى » ، متعرضا ــ ولأول مرة ــ للحديث عن الشخصية القصصية ، وعن الحوار القصصى ولغته التى يتعين أن توائم مستوى الشخصية الاجتماعى والثقافى والفكرى ٠

وبعد هذا المقال لا نكاد نجد محاولات أخرى فى باب النقد القصصى باستثناء بعض الاحكام المبتسرة التىتبدى الاعجاب أو تظهر النفور دونما تحليل أو تعليل ٠ أما المقالات النقدية الجادة فقد جاءت فى نهاية الثورة وبعد الاستقلال على أيدى كتاب عرب غير جزائريين بقدر ما وقع فى أيديهم من نماذج مثل مقدمة الدكتور سامى الدروبى «للدار الكبيرة» (تأليف محمد ديب ــ الناشر مكتبة أطلس بسوريا ــ عام ١٩٦٠) ومقدمة الدكتور شكرى عياد «لنفوس ثائرة» (تأليف عبد الله ركيبى ــ الناشر الدار المصرية للطباعة والشر والتوزيع ــ عام ١٩٦٢) ٠ واذا كان أبو القاسم سعد الله قد ذهب فى كتابه « دراسات فى الادب الجزائرى الحديث» (دار الآداب ــ عام ١٩٦٦ ــ من ص ٧٧ الى ص ٨١) الى وجود دراسات نقدية قبل ذلك فهو يعترف بأنها «مجرد محاولات تتلاءم مع المستوى الفنى لانتاجنا الادبى» ٠ وان كان هذا الرأى فى حد ذاته يحمل كثيرا من المبالغة ٠

أما عن ندرة المراجع فيقول عبد الله ركيبى فى كتابه «القصة القصيرة فى الادب الجزائرى الحديث» (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ عام ١٩٦٩ ــ ص ٤) الذى نحن بصدد دراسته: «فمن المعروف أن المكتبات الوطنية كانت خاضعة للتوجيه الاستعمارى وللادارة الفرنسية التى لم تعن بجمع التراث العربى فى الجزائر بلءعملت على طمس معالمه والقضاء عليه بشتى السبل ، وليس ببعيد عن الأذهان حرق مكتبة الجامعة الجزائرية ٠ والمصادر والمراجع التى يمكن أن يستفيد منها الباحث أو يعود اليها ، توجد لدى أفراد ، وحتى عند هؤلاء الافراد نادرا ما يجد الباحث نسخة كاملة لسنة واحدة من الصحف والمجلات ، فما بالك بعشرات من السنوات ٠ خاصة اذا عرفنا أن الصحافة الوطنية فى الجزائر كانت تتعرض دائما للمصادرة والحجز » ٠

* * *

والقصة القصيرة بمعناها الفنى حديثةالنشأة بالجزائر ، اذ ترجع بداية تطورها الى أوائل الخمسينات ٠ ولقد تعددت حوافز المحاولات الجادة لكتابتها : فهناك من كتبها لملء الفراغ بالساحة الادبية ، أو لتسجيل أحداث الثورة

وتصوير أبطالها ، أو بدافع التجربة • أما من كتبها بدافع فنى لتحقيق الذات فقد استمر يواصل العطاء رغم توقف الكثيرين• ولقد سبقت هذه الجهود جهود أخرى فى المقال القصصى والصورة القصصية ، بدأت فى أواخر العقد الثالث من هذا القرن حينما اشتد ساعد الحركة الاصلاحية التى ظهرت مع الحرب العالمية الاولى ونادت بالرجوع الى التراث : تلك الحركة التى توجت بقيام «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» برئاسة عبد الحميد بن باديس عام ١٩٣١ ، ونشرت صحافتها وخاصة مجلة « البصائر » الشهيرة الافكار الاصلاحية بأسلوب قصصى يمكن القارىء من هضمها • وظهرت المقالة والصورة القصصيتان معا أيضا فى أواخر العقد المذكور بكتاب « الاسلام فى حاجة الى دعاية وتبشير » الذى سبق أن نشره مؤلفه : محمد السعيد الزاهرى - كما ذكر فى مقدمته - بجريدة «الفتح» القاهرية عام ١٩٢٨ • ولم يسهم أصحاب التيار الغربى المناوىء لهذا التيار العربى فى البناء الادبى لأنهم لم يتعاطفوا مع الشعب • وما وجد فى فترة مابين الحربين بالفرنسية من أدب لايخرج عن نطاق الصورة القصصية الساذجة التى تصور مناظر الطبيعة ، و القصص الشعبى الذى كتب بغرض تسلية الساسة •

وكان المقال القصصى مزيجا من المقال الادبى والدينى والاصلاحى ، متخذا من أسلوب الرواية الوصف المطول وتفصيل الحوادث والاطناب فى السرد ، متنقلا من موقف الى آخر دون اهتمام بالتسلسل المنطقى ، ومتخذا من أسلوب المقامة الاطار الواسع الذى لا يرتكز الا حول شخص أو مكان ، والشخوص التى تحكى عن آخر أفعالها ، والسرد الذى يحفل باللغة • وفى مرحلته الاولى التى تنتهى بقيام الحرب الثانية قام بدور تعليمى للدين واللغة متصديا لمشايخ الطرق الصوفية الذين كانوا أداة فى يد الاستعمار ، مدافعا عن الحجاب ضد دعوات السفور ، وذلك كله فى ألفاظ جزلة ضخمة ، ووصف يعتمد على أسلوب «ألف ليلة وليلة» وحوار جاف رغم اتسام لغته بالسهولة واستضافته للعامية أحيانا • وكان أهم كتابه فى هذه المرحلة هم : محمد السعيد الزاهرى ومحمد الصالح رمضان ومحمد بن العابد الجلالى •

وأصبح فى مرحلته الثانية التى تنتهى بقيام الثورة داعيا الى تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة ، منتقدا لكثير من العادات والتقاليد والبدع المستحدثة كالزواج بأجنبية وتقليد الغرب دون وعى ، مهتما بدور الفن وضرورة وجود القصة ، كما تعرض لكثير من القضايا السياسية التى جرته الى مناقشة مبادىء العدالة والحرية والانسانية • وأصبح الحوار سمته الرئيسية واتضحت فى غالبيته الوحدة العضوية • ولعل أهم حدث أدبى فى هذه الفترة ظهور كتاب « مع حمار الحكيم » لأحمد رضا حوحو ، وأهم مميزاته وضوح شخصية الكاتب ، واختفاء المقدمة سواء أكانت انشائية أو قصصية • ويشارك حوحو فى النهوض بأعباء هذه المرحلة كل من الحفناوى هالى والهاشمى التيجانى ، وقد كان لكل منهما أبواب ثابتة بمجلة « البصائر » •

واذا كان المقال القصصى هو البذرة الاولى فى حقل القصة ، فان الصورة القصصية هى البداية الحقيقية لها • ولقد توقف المقال عند قيام الثورة ، واستمرت الصورة حتى الاستقلال • وفى المرحلة الأولى ندرت الصورة ، وتمثلت بدايتها فى «عائشة» التى ظهرت بكتاب الزاهدى المشار اليه مع أخت لها بعنوان «الكتاب الممزق» • وكانت «الصائد فى الفخ» أول صورة تقترب من القصة القصيرة وقد نشرها محمد بن العابد الجلالى متخفيا وراء اسم مستعار هو « رشيد » بمجلة «الشهاب» فى يونيو عام ١٩٣٥ • وفى المرحلة الثانية اتسع نطاقها ومارس كتابتها عدد كبير أهمهم رضا حوحو فى كتابه « نماذج بشرية » وأحمد بن عاشور وعبد المجيد الشافعى • ولم تتخل الصورة عن الاصلاح والدين الا أنها ركزت على المشاكل الاجتماعية وعلى الاستعمار وأعوانه ومخلفاته وآثاره • وظهر الاهتمام برسم الشخصية الكاريكاتورية وتأثر أسلوبها بالمنفلوطى فأسرفت فى تصوير عوامل البؤس والفقر ، وأختفى من بعضها الاسلوب الخطابى والنهاية الوعظية • وعند قيام الثورة واكبت النضال الوطنى ، وان ظل بعضها يرسم لوحات للطبيعة ، ويقوم بأعمال لا تمت الى واقع المرحلة الجديدة بصلة ، ويرجع ذلك الى تبنى مجلات الادارة الفرنسية وخاصة مجلة الاذاعة : « هنا الجزائر » لهذا النوع من الصور •

ووضح - بطبيعة الحال - أثر الصورة فى بدايات القصة ، وسرى فيها تيار الرومانسية المثالية والرومانسية العنيفة الباحثة عن التلاقى الجنسى ، وكلا النهجين رؤية ضيقة ينقصها الشمول ، والنهج الثانى غريب عن البيئة الجزائرية ويتمثل فى بعض القصص المكتوبة خارج الجزائر • ولقد نشأ «تيار الوعى» من خلال هذا التيار ، وكانت بدايته قصة «القبعة الجليدية» التى وردت ضمن مجموعة « دخان من قلبى » للطاهر وطار • لكن «تيار الوعى» ظهر أيضا فى

القصة الواقعية كما فى قصة « اثنان وثلاثون طلقة » لعثمان سعدى (مجلة الآداب — أكتوبر ١٩٥٧) وقصة «يد الانسان» التى وردت ضمن مجموعة «الاشعة السبعة» لعبد الحميد هدوقة . ولا تمثل الرومانسية مرحلة مستقلة ، فقدظهرت الواقعية معها ، واتجهت فى معظمها الى معالجة موضوعات الثورة والنضال بصورة عامة ، متعرضة لمواقف الجندى والموظف والفدائى والمرأة غافلة دور الفلاح رغم نضاله من أجل تحرير الارض . ويستثنى ركيبى من هذه القاعدة قصة «الشيخ حداد» لعثمان سعدى (الآداب — فبراير ١٩٥٨) . كما تناولت القصة الاغتراب والهجرة والحنين الى الوطن . وأهتم كتابها خارج الجزائر بالقضايا العربية وخاصة قضية فلسطين كما فى قصة «عائدون»لحنفى بن عيسى (الآداب — نوفمبر ١٩٦٠) . والى جانب التنوع فى الموضوعات وجد التنوع فى الشكل فاستخدم تيار الوعى ، ومزج بينه وبين السرد ، وظهرت القصة الرسالة والقصة ذات الثوب الاسطورى . ولقد ركزت قصص الثورة على الجانب الخارجى الظاهر منها فافتقدت العمق .

ولم يكتف ركيبى بدراسة القصة المكتوبة بالعربية ، بل اهتم أيضا بشقيقتها المكتوبة بالفرنسية ، خلافا لمنهجه عند دراسة الشعر بكتابه « دراسات فى الشعر العربى الجزائرى الحديث » (الدار القومية للطباعة والنشر — عام ١٩٦١) . وذلك لأن غرضه من هذا الكتاب كان التعريف بالادب العربى الجزائرى «حتى تعرف — أى القارىء — أن فى الجزائر : أدبا عربيا ، كما أن فيه ثورة عربية كبرى » . أما غرضه من رسالته عن القصة فكان المسح الشامل لا التعريف ، ولقد عنى الادب الجزائرى المكتوب بالفرنسية بالرواية والمسرحية ولم يهتم بالقصة القصيرة . وبدأت محاولاته الاولى فى اطار الصورة منذ بداية الاربعينات بصور لا تبغى غير تسلية الاجانب بالجو الغريب عنهم « فظهر الحديث عن رعاة الغنم ، وعن المرأة ودهائها ، وعن الأولياء وزيارة الاضرحة ، وعن الاشخاص السذج ، وعن الثأر والانتقام.. الى آخر الموضوعات التى لاتمت بسبب لواقع الشعب وظروفه ، وانما هى من الطرائف التى تلفت نظر الاجنبى» (ص ٢٤٩) . أما القصة الفنية فظهرت مع الثورة ، واتجهت الى واقع الشعب تحت السيطرة الاستعمارية ، ووجدت بها أسماء ومفردات شعبية كما تنطقفى اللهجة الدارجة ، وازدحمت بالشخصيات تقليدا للقصة الفرنسية بعد الحرب الثانية . وبالتالى كثرت الافكار الدائرة حول محور واحد ، غير أنها كادت تفقدها وحدتها . ولم يعن كاتبنا بدراسة سوى أربع قصص مع الاشارة العابرة لقصتين أخرتين ، وكلها لمحمد ديب وسبق أن ظهرت بمجموعته « فى المقهى » — وهى المجموعة الوحيدة بالفرنسية — عدا قصة «فراق» التى ظهرت بمجلة «المجاهد» (١٩ يوليو — ١٩٦٠) .

واذا كانت الترجمة قد لعبت دورا أساسيا فى نشأة القصة بكل من مصر والشام والعراق، فلم يكن لها دور يذكر بالجزائر «وماترجم لايتجاوز بضع قصص لم يكن لها تأثير فى الانتاج القصصى بالرغم من أن الدعوة الى الترجمة كانت دعوة مبكرة نسبيا » (ص ٤٩) . وهذا يجعلنا نميل الى اعتبار القصة الجزائرية قصة عربية خالصة قامت على مجهودات اللغة العربية فى مجال الخلق ، وأذواق المترجمين فى البلاد التى أتاحت لها الظروف نهضة ثقافية مبكرة . ومما يؤكد رأينا شجب الجزائريين لمحاولات الاستعمار الدائبة لفصل الجزائر عن الامة العربية وتحريم دخول صحفها ، فقد تحايلوا بشتى الطرق للاتصال باخوانهم العرب وخاصة عن طريق الحج والدراسة بالزيتونة والازهر ، فاذا ما اتضحت معالم النهضة هاجروا بأقلامهم الى « الفتح » و « الهدى الاسلامى » و « كوكب الشرق » و«السياسة»و « البلاغ» وغيرها . ولم يؤثر هذه الصلات — قبل الحرب الثانية — فى غير الشعر، أما بعدها فقد امتد أثرها الى القصة شكلا ومضمونا ، بل ان القصة لم تتطور تطورا واضحا الا بعد أن هاجر بعض كتابها الى المشرق العربى، ووجدوا متنفسا لهم فى صحافتها ، كما وجدوا من يقرأ انتاجهم ويتذوقه . أما الاتصال بأوربا فلم يظهر له ثمة تأثير لوقوف نظرات الشك والريبة تجاهه . وحتى الكتاب الذين حرموا من نعمة التعبير باللغة الأم لاجئين الى الكتابة بالفرنسية لم يكن لهم تأثير « فالقصة العربية كانت تدور فى فلك ، والفرنسية تدور فى آخر، وخاصة من حيث الشكل ، فلم تؤثر احداهما على الأخرى لجهل اللغة المشتركة بين الطرفين » (ص ٢٧٧) .

* * *

ورغم أهمية هذه المبادأة الاولى فان المؤلف تهاون فى فهم طبيعة المرحلة التى يتعرض لها فى أحايين كثيرة : فحين تحدث عن القصص الشعبى أوضح لنا كيف لاذ الشعب بالاساطير والخرافات والحكايا والملاحم والبطولات العربية لتعويض ما افتقده من حرية وكرامة ، وأرجع بعض عيوب الأقصوصة الجزائرية فى بداياتها الاولى :

كالاهتمام بالحدث دون الشخصية ، واللجوء الى الحلول السهلة ، كالصدفة ، والمفاجأة ، والنهاية السعيدة ، والاتسام بالتقرير ، والموعظة الاخلاقية ، والافكار المباشرة الى تأثير القصص الشعبى ، ناسيا أن هذه العيوب كانت النواة الطبيعية للقصة فى كافة البلدان التى عرفت هذا الشكل الادبى وهو ينتقل من مرحلة الحكاية ، وأن الولوع بالقص ليس ظرفا خاصا بالجزائر ، وانما هو طبيعة كل شعب فى مراحل الطفولة والبكارة ، فالقص ـ كما يعترف ، وكما يرى كافة الباحثون ـ غريزة فى الانسان منذ القدم.

ونحن نخالف ركيبى أيضا فيما ذهب اليه من أن تخلف اللغة وارتباطها بالحركة الاصلاحية السلفية « التى كان همها أن تعود اللغة ـ كما كانت فى سالف العصر ـ لغة شعر وخطابة » (ص ١٩) قد أدى الى عدم ظهور القصة التى تحتاج الى لغة « تستطيع أن تعبر فى يسر عن أدق الخلجات وأعمق المشاعر بأشكال متنوعة حية » (ص ١٨) فاذا كان الفن بحاجة الى لغة متطورة مرنة ، فالاديب هو الذىيقوم بتطويعها ، ولايعقل أن يظل ساكتا حتى يجد اللغة الموائمة لفنه ، وانما تتطور اللغة من خلال تجاربه معها . واذا كانت الحركة الاصلاحية قد أهتمت بالمنبر والمقال ، فهذه هى المتطلبات التى اقتضتها طبيعة المرحلة التى كانت تمر بها الجزائر . وهذه المتطلبات ـ لا اللغة ـ هى التى عاقت نمو القصة، كما عاقت سفور المرأة مثلا . وعندما تغيرت الظروف انطلقت القصة من عقالها ، وقامت بتطويع اللغة وتطعيمها ببعض الكلمات الجديدة وتعريب المصطلحاب . وقد اعترف ركيبى بهذه الجهود عند تعرضه للمقال القصصى حين قال : « ولهذا يكثر تعريب بعض الكلمات الفرنسية بقصد التدليل على أن اللغة العربية قادرة على أن تعبر عن مفردات ومصطلحات جديدة ، (ص٧٤). وحين قال : «ان المقال القصصى ـ فى هذه المرحلة ـ (يقصد مرحلته الاولى) ساهم فى تطوير الاسلوب الادبى ، ومهد للمرحلة الثانية التى تطور فيها تطورا واضحا » (ص ٧٤) .

واذا كان المؤلف قد مسح أرض الاقصوصة الجزائرية مسحا شاملا ، فقد أوقفنا من خلال العرض والتحليل على صورة واضحة للمجتمع الجزائرى بتقاليده وعاداته وآماله وطموحه، خاصة وأنه قد اهتم بالاحداث السياسية ومدى تأثيرها فى النهضة الثقافية كحديثه عن نشأة الحركة الاصلاحية وعن الثورة والاستقلال . وتعتبر مأساة مايو ١٩٤٥ من أهم أحداث ما قبل الثورة فى تاريخ النضال الجزائرى الحديث . فقبل هذه المأساة كانت القوى السياسية المبعثرة تبحث عن طريق ، وحين وجد الشعب نفسه يخوض الحرب العالمية رغم أنفه حتى انتصر الحلفاء ، قامت المظاهرات السلمية برفع العلم الجزائرى لأول مرة جهارا معبرة عن فرحتها بانتصار الحرية، مطالبة بثمن تضحياتها . لكن الجنود الفرنسيين المنتشين بخمرة النصر تناسوا ما ذاقته جماهيرهم على أيدى النازى من عسف ومهانة ، وتصدت للمظاهرات سافكة دماء ما يزيد عن خمسة واربعين ألف نسمة فى خلال يوم واحد ، فضلا عن هدمها للمساكن وحرقها للدواوين وخاصة فى خراطة وقالمة وسطف ، وفتحها للمعتقلات والسجون لتبتلع آلافا أخرى . هنا .. تخلى الساسة الجزائريون عن كتابة العرائض لفرنسا، وبدأوا عهدا جديدا فى طريق النضال .

ويأخذ ركيبى فى كتابه عن « الشعر » على شعراء هذه الفترة عدم عنايتهم بهذه المأساة . فهو لم يجد قصائد كثيرة «تشيد ببطولة الشعب الجزائرى ، أو حتى تسجل : هذا الحدث البارز، ولم أدر لماذا !! » (ص ٣٣) بل انه لم يعثر على غير قصيدة للربيع بوشامة نشرت عام ١٩٤٩ وأخرى لأحمد معاس الباتنى نشرت قبيل الثورة بقليل ولم تتحدث باسهاب عن المأساة ، وثالثة لمحمد العيد غفل من التاريخ « واللوم لا يوجه لشعرائنا الشباب بقدر ما يوجه الى شعرائنا الشيوخ .. لانهم هم الذين عاصروا هذا الحدث، وعاشوا هذه المأساة ورأوا «بأعينهم» مقاومة شعبهم ، وظلم عدوهم .. وجبروته ، فكان من حقهم ، أو من حق وطنهم عليهم .. ألا يتجاهلوا أمر كهذ! .. ثم ان تسجيل الحدث وحده لايكفى. اننا نريد تصوير حياة شعب كامل ونضال أمة جمعاء .. » (ص ٣٣) . وحين تعرضه للمقال القصصى بكتابه عن «القصة» قال «ومن الغريب حقا ألا تظهر فى المقال القصصى حتى ولو اشارة الى هذه الحوادث التى كان لها التأثير القوى فى الحياة السياسية ، أو فى الحياة الاجتماعية ، بل ان منها انطلقت الشرارة الاولى الى البحث عن وسائل الكفاح الجدى بعد أن خابت الوسائل السلمية التى نادى بها السياسيون الاصلاحيون لفترة طويلة » . (ص ٨٠)

وهذه كلها أحكام أطلقت على عواهنها. فالامة المستعبدة ، مهما تغير شكل طاحنيها ، وسواء أكانت واقعة تحت سيطرة حاكم ظالم أو دولة مستعمرة ، لا يلجأ كتابها فى لحظات الفوران الثورى الى تسجيل انفعالاتهم بالحدث، أو تحليله على الورق ، فتحقيق الخلاص أهم من تسجيل الاحداث ، والشعب المنصهر على هذه النار أدبه

منشورات سرية تطاردها كلاب الصيد . وحتى لو اهتم الكتاب بهـذا الحـدث ، فلن تمكنهم السلطات الباغية من اخراج انتـاجهم الى النور مهما كانت الوسيلة . وهنا لا يبقى أمام الادباء الذين لا يجدون طريقا للمساهمة فى المعركة ضد الظلم غير القلم الا اللجوء الى الرمز والغموض . لكن الحاكم المتربص لم يعد يملك القوةالباطشة وحدها، ففى خدمة القوى الباطشة تشعبت أجهزة المعاونة ، ولن يسمح حراس الثقافة بهذا الغموض سواء تكشفت لهم أسراره أم غابت عنهم بحثا عن الراحة ، وكثيرا ما يرفض المراقب العمل من أجل كلمة واحـدة تسرع فى قراءتهـا ، أو لم يفهم مغزاها . ولقد أوقفت جريدة «الجزائر» التى كان يصدرها المصلح الكبير الشيخ محمد الزاهرى لأن المترجم ترجم كلمة «النهضة» بمعنى «الثورة» . وهكذا تصبح الصفحات البيضاء مسرحا لترهات المتسلقين أو المهادنين الذين لا يعنيهم أمر وطنهم كثيرا، فتكثر المقالات الفجة المليئة بالكذب والخداع والنفاق أو وسائل التسلية ،وملء الأعمدة الخاوية بالخواء تملقا وزلفى أو ضـمانا للقمة العيش المدنسة يفسر لنا لجوء الادب فى الجـزائر الى موضوعات لا تمثـل واقع الشعب الجـزائرى ابان هذه الفترة . ولا يبقى أمام الاديب المناضل الا الانخراط فى سلك الكفاح ان وجد له منفذا، أو الصمت تأهبا للانقضاض ، فضلا عن الصمت المريض فى حالات اليأس والضياع .

لكن هذه الاحداث لا تذهب هباء بل انها تظل حيـة فى ضمير الامة تصبغ تحركاتها وسكناتها وتنطلق من عقالها كلما وجدت منفذا . وقد قال أحمد بن ذياب فى مقـالـه « جانب من الامة » (مجلة « البصائر » ٢٠ أكتوبر ١٩٤٧) : « ان هذه الحوادث ، وان لم يتحـدث عنهـا الكتاب مباشرة ، فقد بعثت اليقظة فى أقلام الكتاب ، وبدأوا يعالجون المشاكل على اعتبـار أن سببها الاستعمار » . ويبدو أن ركيبى قد تنازل بعض الشىء عن رأيه حين نقل هـذا الرأى فى كتابه (ص ٨٠) . بل واتكأ عليه ليبنى تفسيره لروح التشاؤم التى شـابت المقـال القصصى فى هذه الفترة «التى عالج فيها قضـايا الثقـافة والادب والسياسة والحرية والعدالة الانسانية » .

واذا كنا قد خرجنا من قراءة الكتاب بصورة واضحة لمسيرة القصة الجزائرية ولواقع الشعب الجزائرى ، فاننا قد تعرفنا أيضا على رواد القصة من خـلال انتاجهم لا سيرهم . ولعل أهم هؤلاء الرواد ــ بعد رجال الحركة الاصـلاحية ــ هو الاديب محمد رضا حوحو التى تشعبت اهتماماته فى مجال القص ، وأرسى بجهوده المتعددة القواعد الاولى لهـذا الفن بالجزائر : ففى اطار المقـال القصصى أخرج كتابه « مع حمار الحكيم » . وفى الصورة القصصية كتابه «نماذج بشرية» . وفى القصة مجموعة «صاحبة الوحى وقصص أخرى» ورواية «غادة أم القرى» . وقلد فى كتابه الاول أسلوب الحكيم فى كتابه «حمارى قال لى» تجنبا لسخط المجتمع . ولقد أثار صدور هـذا الكتاب «نقاشا حادا وعنيفا بين الكتاب لمـا تناول من قضايا هامة وجدية ، ولمـا سلكه من أسلوب السخرية فى الحوار مع «حمار» الأمر الذى جعل بعض الكتاب يعتبرونه : «مقـدمة لانبثاق عهد جديد فى انتاجنا ونهضتنا الادبية» (ص ٧٦) . وأهـدى كاتبنا روايته : « الى تلك التى تعيش محرومة من نعمة الحب .. من نعمة العلم .. من نعمة الحرية . الى تلك المخلوقة البائسة المهملة فى هذا الوجود . الى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى » . ورغم أن القصة تصور وضع المرأة فى الحجـاز فقد جلب له الاهداء السخط « واعتبروا القصة دعوة الى تمرد المرأة وخروجها عن طاعة الرجل » (ص ٣٢) . ولا ينكر الادب الجزائرى لهذا الكاتب مساهمته فى الدعوة الى أدب القصة ، والتمهيد لهـا بالمقدمة النقدية التى أشرنا اليها فى المقدمة .

وأغلب الظن أن قارئنا يشعر بالحسرة لعدم وجود هذه الاعمال بين يديه ، لتكوين رأيه الخاص عنها، فان القارىء الجاد لايكتفى عادة بالاستمتاع بالسير الفنية أو الحياتية . وهذا مايجعلنا نطالب الجزائر بنشر أعماله وأعمال الرواد أمثـاله على نطاق قومى بايكال أمر التوزيع الى مؤسسةقومية واسعة الانتشار حتى نتمكن من الاطلاع على الادب الجزائرى فى منـابعه الاولى ، وبالتالى دراسته وتقييمه ، أسوة بمـا يفعل السودان الآن بنتاج رواده .. بل وشبابه ، بفضل جهـود الكاتبين الكبيرين : محمد المهدى المجذوب وعبد الله حامد الأمين .



موسم القصة

في هذا العام وفي شهر أغسطس أيضا يصدر الهلال عددا خاصا عن القصة القصيرة ، وهكذا تفعل المجلة فتقدم عددا خاصا عن القصة القصيرة في الوطن العربي ، أما مجلة نادي القصة وقد بدأ صدورها ينتظم وخطها يتحدد ويتضح ، فهي في كل شهر عدد خاص بالقصة القصيرة ، وهي في كل شهر تقدم وجوها جديدة ربما يلتقي بها القارىء للمرة الأولى ، محاولة بذلك أن تعطي لكل صوت جديد فرصة أن يسمع وأن يقدم ما عنده . ولولا أن القصة القصيرة محببة لدى القراء لما أصبحت لها مجلات مخصصة لها وحدها . القصة القصيرة اذن لا تحتضر ولا تعاني أزمة ولا تخلي مكانها مرغمة لأي جنس أدبي آخر ، فهي في تطورها الدائم وفي بحثها عن شكل جديد تنجح في أن تعكس هموم العصر ، وبذلك تقترب من جماهير القراء ، وكثيرون سيرون مع رجاء النقاش أن « القصة القصيرة في أدبنا وأدب العالم لها مستقبل مزدهر رائع ، ولسوف يعود هذا الفن الجميل الى مكانته التي كان يحتلها في يوم من الأيام في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن » .

وقد قدم هذا العدد الخاص من الهلال ما يقرب من عشرين قصة شارك في كتابتها فنانون من جميع الأجيال ، ابتداء من محمود البدوي الذي ظل طوال حياته الفنية مخلصا أشد الاخلاص للقصة القصيرة ، الى حسني عبد الفضيل الذي ينشر قصته الخامسة أو السادسة . فضلا عن دراسات جادة أسهم فيها أساتذة الجيل السابق كالدكتورة سهير القلماوي والدكتور علي الراعي ، كما قدم شوقي خميس وعبد الرحمن أبو عوف دراسات تطبيقية عن القصة الحديثة .

وهذا العدد الخاص من الهلال، وكذلك عدد العام الماضي ، وأعداد المجلة الخاصة عن القصة ، هذه الأعداد تثير أكثر من قضية هامة ، أعرض لها هنا من خلال هذا العدد من الهلال .

وأول هذه القضايا أن اجتماع كل هذه الأصوات معاً ، قد يفهم منه أن المكان متسع للجميع ، وأن النغمات المتعددة لا تتنافر ، وأن كل الأشكال الفنية في القصة تتوازى ولا تلتقي فتصطرع ، ويحدث فعلا أن هذه الأعداد الخاصة تلقى ترحيبا واستحسانا ورضى من الجميع ، بل قد يضع بعض النقاد هذه القصص في سلة واحدة ويعطيها درجات مثلا . وأعتقد أن المقصود خلاف هذا ، فاختيار العدد الخاص بهذه الطريقة ينبىء بأن هناك اتجاها بدأ يسود ، وأن طريقا بدأ يتسع على حساب الطرق الأخرى ، هذا هو المقصود من اختيار عشرين قصة من بين مائة قصة أو أكثر . ولو كان الهدف هو جمع عدد من القصص لما كان هناك معنى لهذا الجدل العنيف الذي يثور في كل موسم ، ويثور حول الشكل بصفة خاصة . لماذا اذن هذه المعارك الموسمية الطاحنة ؟ المفروض أن يجيب على هذا التساؤل أولئك الدارسون المخلصون الذين يرصدون مسار القصة ويتتبعون مراحل نموها وتطورها ، وسيرون أن هناك فرقا شاسعا ، ان لم يكن انفصالا كاملا بين القصة التي تسير على هذا النحو :

« والأرمن يعمرون ولا تدري السبب في تعميرهم ، أيرجع ذلك لعوامل الوراثة ؟ أم لأنهم يبلعون الثوم على الريق ويشربون اللبن قبل النوم ! أم لأنهم يحترفون صناعات يزاولونها وهم جلوس ! صناعات دقيقة يحتكرونها ويبرعون فيها وندر من ينافسهم فيها ، ويتخذون عمالهم من الأرمن أيضا ليحتفظوا لأنفسهم بسر الصنعة والتفوق فيها ... » الهلال أغسطس ١٩٦٩

مع ملاحظة – ولا شأن لنا الآن بتقييم القصة – أن الصناعة الدقيقة التي يحتكرها الأرمن ويخافون من المنافسة فيها ، ويحتفظون بسر صنعتها والتفوق فيها .. هذه الصناعة التي تحاط بكل هذه الهالة المقدسة هي مسح الأحذية ، فبطل القصة الذي يحير الكاتب هو ماسح أحذية أرمني عجوز. أقول هناك بلا شك انفصالا كاملا بين القصة بهذا الشكل وبين القصة التي يرى كاتبها بطله ..

هـــكذا :

« هبط الدرجات الست ، بلغ مدخل القبو شعر بالرطوبة وشـم رائحـة الرطوبة ، وانهزمت عيونه أمام تماسك اللون الأسود .. وظل ينتظر ، وسمع وقع الخطوات وعاش التوقع : واحد .. اثنين .. ثلاثة .. » . الهلال أغسطس ١٩٧٠

ان احدى القصتين تطبق حرفيا القاعدة العربية التي تقول : « خير الكلام ماكان معنـاه في ظاهر لفظه » والقصة الثانية تحطم هذه القاعدة وتتطلب من القارىء أن يعيش احساس الكاتب ويرى بعينه .. والسؤال هو هل القصة الثـانية تخلقت من القصة الأولى ؟ هل هناك صلة نسب بينهما ؟ هل السلسلة : محمود البدوي ، أمين يوسف غراب ، أبو المعاطي أبو النجا ، ادوار الخراط ، أحمد هاشم الشريف ، ابراهيم أصـلان . هل هذه السلسلة حلقات مترابطة ومتصلة حقـا ، أم انهـا دوائر منفصلة وان بدت لنـا بخلاف ذلك ؟ وماهـو السبب ؟ فاذا قارنا عدد العام الماضي من الهـلال بهذا العدد ، فهل نجد أن اتجاها بعينه بدأ يتحدد ويشق لنفسه مجرى واسـعا ويبتلع الاتجاهات الأخرى ؟ وهذه الأسماء التي تظهر لفترة قصيرة ثم تختفي سنوات ثم تظهـر مرة أخرى ، أيمكن أن نقول أن بعض الكتاب وخاصة من جيل الوسط لم يعودوا مخلصين للقصة القصيرة ولم تعـد تشغلهم همومها ، فنان مثل محمود دياب مثـلا وجد نفسه وطاقته في المسرح ، أيمكن أن يـكون دافعه أصيلا حين يكتب في العام الماضي قصـة « رأس محموم » وهو الذي لم يـكتب قبلهـا ولا بعدها شيئا ، أهو التجديد لمجرد التجديد ؟

وقد يجاب على هذا بأن هناك بالفعل دراسات جادة تواكب تطور القصة القصـيرة ، وأن بعض النقاد الشبان يكتشفون مـع القصاصين هـذه الأرض الجديدة ، ومع ايماني بهـذا فسأتوقف قليلا أمام الدراسة التي كتبهـا الأستاذ شـوقي خميس في هذا العدد . فقد أخذ على زملائه النقاد صبري حافظ وعبد الرحمن أبو عـوف وابراهيم فتحي « افتقادهم للمنهج النقـدي في التفسـير والحكم على الأعمال الأدبية ، ممـا أدى الى تحـول أعمالهم النقدية الى مجموعة من الملاحظات المتفاوتة القيمة والمتناقضة أحيانا رغم العناوين والتصنيفات الشكلية التي يتوجون بها مقالاتهم » ، أما منهجـه هو « فمستنبط من الطابع العـام للرؤية التي يقدمها الكتاب في أعمالهم » ، وهذا المنهج كشف له أن هناك اتجاهين في القصة القصـيرة : اتجـاه واقعي واتجاه لا واقعي . وقبل أن أناقش مسألة المنهج هذه ، أرى أن الصديق شوقي خميس قـد أوقع نفسه منذ البداية في أخطاء لا مبرر لهـا ، وذلك حين أورد هو الآخر قائمة تحـوي أكثر من ثلاثين كاتبا قال انهم يكتبون القصة ، والسرعـة وحدها التي جعلته يقول ان سليمان فياض من كتاب الجيل الجديد ، وأن أبو المعاطي أبو النجـا وفاروق منيب من « كتاب الأجيال السابقة » .. وقد جرت العادة – التي لم يستطع شوقي التخلص من أسرها – أن تتصدر أيه دراسة عن الشعر أو القصة قائمة طويلة باسماء القصاصين أو الشعراء الذين لا يكتفي الدارس بالتنبؤ لهم بالمستقبل ، وانما هو يجزم بذلك جزما لايرقى اليه أي شك ، وكأن أستار المستقبل الكثيفة قد أزيحت ورأى هذا الدارس بعينيـه لا بحدسـه المكان الذي سيجلس فيه القصاص أو الشاعر ، وقد يبالغ في ذلك كما فعل شوقي خميس فيوجد مكانا مرموقا لقصاص لم ينشر الا خمس أو ست قصص ، أي لم تتحدد قسماته بعد ، وبالتالي يصبح الحكم عليه ضربا من التخمين . يقول عن حسني عبد الفضيل:

« يقيم حسني عبد الفضيل أعمـــاله القصصية بنوع من الكدح العقـلي تذوب حرارته الأفكار والنسب والأبعاد والزمن والكثافة ويحولها الى ما يشبه الصرخات الآدمية ، هكذا يعطينا من خـلال الفكرة الحادة الملتهبة صورة جديدة للعالم الذي نعيشـه وللآلات التي نعـانيها والصراع الذي نخوضـه ، وتكتسب الصـورة القصصية وحدها عند حسني عبد الفضيل قيمة الخلق الفني .. » الخ الخ .

والقصة التي يطبق عليها شوقي هـذه الأحكام هي قصة « الكلام والصمت » المنشورة في نفس العدد ، فما معنى هذا ؟ لا أريد أن اصدر حكما على هذه القصة ، فقد أعجبتني جـدا ،

وأعجبنى فيها بالذات هذا الأسلوب المعتنى به ، وهذا الصبر الفائق فى انتظار الكلمات التى تنقل جو الترقب والخوف والحذر . ولكن اصرار شوقى على ان يحمل هذه القصة ما لا تحمله جعله يقول ان الكلام فيها « يتركز فى جمل معدودة بينما يتدفق الصمت فى تدفق محسوب عفوى فى ظاهره .. » وان القصاص « تخطى فكرة التعبير عندما اختار اللاتعبير أو الصمت موضوعا لعمله الجديد » . وهذا الكلام لا يمكن أن يقبل الا اذا كان هناك اتجاه غير واقعى فى النقد أيضا ، والا فما معنى تدفق الصمت واختيار الصمت فى القصة ؟ ان الصمت فى القصة ينقل بالكلام ، لأن الكلام هو أداتها . ان الحكم على الفنان من خلال بداياته الأولى فيه قبل كل شىء اساءة الى الفنان نفسه ، فهو لا يزال يبحث ويجتهد ويختار ، ومن الأفضل ان نتركه يفعل ذلك وحده .

ثم نأتى الى تقسيمه الصارم للقصة الى اتجاه واقعى واتجاه لا واقعى ، فمع أن زملاءه النقاد قد قالوا هذا فيما قالوه ، الا انهم انتبهوا أخيرا الى أن التقسيم بهذا الشكل لم يعد كافيا ، وفى العدد نفسه دراسة لعبد الرحمن أبو عوف يعترف فيها بصعوبة الفصل بين اتجاهات القصة فيقول « ولا جدال فى الاعتراف هنا بقصور أية محاولة نقدية تطمح فى ادعاء الفصل الكامل بين مدارس ادبية كهذه عندما تدرس ظاهرة النشاط الابداعى القلقة التى تجتازها القصة المصرية القصيرة الآن » .

وقد اتضحت هذه الصعوبة عندما حاول شوقى أن يطبق منهجه على بعض القصص ، فقد جعل من قصة ابراهيم أصلان « بحيرة المساء » قصة لا واقعية مع أنها واقعية بالمعنى الحرفى للكلمة ، وسبب لا واقعيتها فى رأيه انها لا ترينا من الشخصية الرئيسية الا التكوين الجسدى والوحدة والأزمة ، فما الذى يمكن أن يقدمه الكاتب الواقعى غير هذا ؟ وفى الوقت الذى يقول فيه الدكتور شكرى عياد عن هذه القصة « لقد أعجبنى من هذه القصة أن الكاتب لا يحاول أن يصطنع الحداثة كما يفعل كثير من كتاب القصة الشبان ، انه لا يزال يكتب فى حدود التقاليد التأثرية التى نعرفها فى تشيكوف » المجلة العدد ١١٦ . نجد الصديق شوقى يقول عنها « انها رؤية مزورة للواقع ليس عن طريق التشويه وانما عن طريق الحذف المتعمد الذى يفقدنا معناها » .

وانما أطلت الوقوف عند هذه الدراسة ، لاعتقادى بأن شوقى خميس يحس بمسئولية ما يكتب وما يقول ، فلو أن هذه كانت مجرد انطباعات كما فعل سليمان فياض فى عدد الهلال من العام الماضى ، لما كان هناك اعتراض . اما والصديق شوقى يبدأ بهدم ما بناه زملاؤه — وهو يعرف مدى مثابرتهم وتوفرهم لدراسة ومتابعة هذا الفن — ثم يقيم على أنقاضهم بناء جديدا ، فقد كان عليه أن يتريث بعض الشىء ، على الاقل لينجو من خطر التقسيمات الفاصلة الجازمة التى أصبحت مستحيلة فى هذا العصر . وسيكشف له عدد الهلال وضوح هذا الخطر ، فعلى أى أساس اعتبر أحمد هاشم الشريف واقعيا ، وضمه الى « الغالبية الذين لم ييأسوا بعد من المستقبل » هل بقصة هذا العدد ؟ أم بقصة العدد الماضى ؟ أم بقصصه التى ينشرها فى صباح الخير والتى تنزل فى احداها فتاة من فتيات الاعلانات المصورات فوق الحوامل الخشبية فى ميدان التحرير ، وتمشى معه فى شارع القلعة ثم يبيتان فى أحد فنادقه . وبالنسبة لجميل عطية هل سيتغير رأيه فيه ويعتبره واقعيا بعد أن يقرأ قصته فى هذا العدد من مجلة المجلة ؟ والأمثلة لا حصر لها . وربما نتفق اذن على خطورة هذا الفصل الجازم الحاد بين ما هو واقعى وما هو غير واقعى فى الفن ، ونتفق كذلك على أننا مع بدايات الفنان الأولى لا نستطيع أن نعطى حكما نهائيا على شىء لم يتخلق تخلقا كاملا ولم تتضح له بعد قسمات مميزة واضحة . ولعل هذا يقود الى ما ذكرناه فى البداية من حاجتنا الى دراسات متأنية .

وحين يأتى الحديث عن القصة القصيرة ، يأتى بالضرورة حديث عن الاصول العربية لهذا الفن ، وهذه الأصول هى فى المحل الأول المقامات العربية . ويعرض الدكتور على الراعى احدى مقامات البديع وهى المقامة المضيرية ، وهذه المقامة كأغلب مقامات البديع والحريرى « مدارها جميعها على حكاية تخرج الى مخلص » كما يقول ابن الأثير . فأبو الفتح السكندرى بطل المقامات البديعية يلتقى بتاجر من تجار بغداد ، فيصر هذا التاجر على دعوة أبى الفتح الى أكلة مفيدة، وأبو الفتح كأبى زيد السروجى بطل مقامات الحريرى من بعد لا يرفض دعوة الى طعام مهما

كانت الأسباب ، ولكنه هنا لا يهنأ بأكل ولا شرب، اذ ما ان ينفرد به التاجر حتى يأخذ يحدثه عن نفسه وما يملك ، فيقول عن زوجته مثلا « يا مولاي : لو رأيتها والخرقة فى وسطها وهى تدور فى الدور من التنور الى القدور ، ومن القدور الى التنور تنفث بفيها النار وتدق بيديها الابذار ، ولو رأيت الدخان وقد غبر الوجه الجميل واثر فى ذلك الخد الصقيل ، لرأيت منظرا تحار فيه العيون » حديث ممل يتحمله أبو الفتح وهو صابر ، فاذا ضاق أخيرا بهذه الثرثرة وسأل التاجر بغيظ « هذا عن الشكل ، فمتى الأكل ؟ » كان هذا فاتحة لحديث ممل آخر يجعل أبا الفتح فى النهاية يهرب ناجيا بنفسه من هذا التاجر المفتون بذاته ، والمقامة تبدأ بداية مشوقة ، اذ ترى أبا الفتح فى وليمة اخرى أقامها على شرفه أحد تجار البصرة ، فما أن يرى طبق المضيرة حتى يهب كالملسوع رافضا أن يأكل ، وبين دهشة المدعوين واستغرابهم يقص أبو الفتح قصته مع تاجر بغداد .

هذه هى المقامة التى رأى الدكتور الراعى انها قصة حديثة فى عمل قديم ، وقال « ان القصة القصيرة بواحدة من مدارسها الرئيسية تلك التى تقيم القصة القصيرة على أساس من الشخصية توجد بوضوح فى هذه المقامة » و « المقامة المضيرية بوضوح فى هذه المقامة » و « المقامة المضيرية قصة حديثة بكل معنى الكلمة » .

ولا شك أن التعريف من جديد بفن المقامة الممتع الذى تواتر منذ القرن الرابع الهجرى — خيطا دقيقا ولكنه صلب ، حتى عصر النهضة الحديثة مستقلا فى شكله بعيدا فى اغراضه عن فنون الأدب العربى الأخرى ، لا شك أن التعريف به وتقريبه الى الناس أمر له أهميته ، خاصة وأن النسيان يوشك ان يطويه بالنسبة لأبناء هذا الجيل .

ودراسة المقامات لها اهميتها كذلك فى اتصال كاتب القصة فى هذا العصر بأصل من أصول تراثه العربى ، واذا كانت دراسة التراث واستيعابه لازمة لأى فنان ، فالاتصال بالمقامات ومعرفتها بالنسبة للقصاص أكثر لزوما . وتلاحظ الدكتورة سهير القلماوى اننا نتصل بالشعر العربى والنثر فى مراحل التعليم المختلفة، ولكن انصلة منبتة تماما بيننا وبين فن المقامات وتقول « هل هناك أديب او كاتب فى أية لغة لم يقرأ تراث أدبه من أقدم العصور . لماذا نتصور اننا يمكن ن نعيش على آثار سوفوكليس ويوربيدس قديما وآثار شو وابسن حديثا وننشىء ادبا عربيا أصيلا ، بينما لا نجد أديبا فى أمة اليونان أو الانجليز أو النرويج يعيش أو يتكون الا على أساس المأثور من أدبه » الهلال أغسطس سنة ١٩٦٩ .

وما دام الأمر كذلك ، فليس من اللازم ان نجهد انفسنا ونقول ان هذه المقامة أو تلك « قصة حديثة » أو نقول كما يقال الآن ان رسالة الغفران لأبى العلاء تحوى «نصا مسرحيا» ، لأن هذا على فرض صحته لن يرفع من شأن النص الذى بين أيدينا ولن يقربه من القارىء ، وكون رسالة الغفران مسرحية أو كون المقامة قصة حديثة غير وارد أصلا ، فنحن مع التراث ننتقل الى عصره ونراه هناك ثم نحكم عليه بمقياس ذلك العصر ، وحينئذ ستبدو لنا المقامات العربية فنا أصيلا ممتعا ، أما اذا حكمنا عليها بمقياس عصرنا فربما ظلمناها ، لأن رياح التطور التى تهب الآن تقتلع أول ما تقتلع جزالة اللفظ وفخامته وترفض رفضا باتا هذا التأنق اللفظى المبالغ فيه .

ويتصل بهذا الموضوع ما يحاوله الأستاذ كمال أنجمى من كتابة قصص الجاحظ بأسلوب جديد ، وقد قدم فى هذا العدد قصة أبى سعيد المدائنى أمام أهل البصرة فى البخل ، ويقول فى مقدمتها « انما أحاول أن أقدم احدى قصص الجاحظ فى شكل قصة عصرية .. فما المانع أن نعيد كتابة قصص الجاحظ من جديد بأسلوب أقرب الى عصرنا من أسلوبه ، وان كان أسلوبه آية فى العذوبة والرشاقة والوضوح » ولا مانع أبدا من تقديم رجل كالجاحظ هو أقرب الى

روح عصرنا من أى كاتب آخر ، وان كنا نرجو الا يقتصر الأستاذ النجمى على قصص البخل والبخلاء عند الجاحظ ، لانها فى أغلبها نوادر قصيرة ، وما دام هذا الموضوع يشغله وسوف يمضى فيه حتى يكتمل كتابا ، فليته يعثر لنا على أمثال هذه الصور الحية المتحركة كصورة « عبد الله بن سلول » القاضى الذى أنزم نفسه ما لا يلزم وحرم على نفسه الحركة مهما كانت صغيرة ، حتى تأتى ذبابة وهو يجلس فى المسجد فتحط على وجهه ، ويمنعه تزمته الكاذب من دفعها ، وتضايقه الذبابة مضايقة شديدة حتى يضطر فى النهاية الى أن يغمض عينيه ويفتحهما ويقلص وجهه ويبسطه ، كل هذا بسرعة شديدة تضحك منه الجالسين ، وكان اسهل من ذلك — ولو أن الجاحظ لم يعلق على هذه الصورة — ان يدفع الذبابة بيده من أول الأمر وينتهى .

لم أتحدث عن القصص الكثيرة التى استمتعت بها فى هذا العدد ، ولا أستطيع أن أفعل ذلك ، الا اذا كنت سألخص القصة واستخلص مغزاها فى سطر ، وهذا أمر أصبح شبه مستحيل فى القصة الحديثة الجيدة .

يكفى أن يعرف القارىء أن هذه القصص مختارة من بين أكثر من مائة قصة ، ولعلنا نطمع فى أن نجد أكثر من عدد خاص عن القصة القصيرة كل سنة ، وفى أكثر من مجلة . وما دامت قد بدأت فى الازدهار بهذه الصورة المشرقة فيجب كما يقول رجاء النقاش « أن تفسح المجلات ودور النشر فرصة واسعة لتقديم كل النماذج الجيدة من القصة العربية القصيرة لأن من واجبنا ان نساعد هذا الفن على أن يستمر فى ازدهاره » .

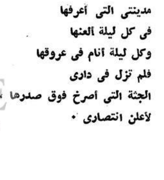
عبد الله خيرت



ثلاث قصائد

شعر : فتحى فرغلى

عادة



مدينتى التى أعرفها
فى كل ليلة ألعنها
وكل ليلة أنام فى عروقها
فلم تزل فى داوى
الجثة التى أصرخ فوق صدرها ،
لأعلن انتصاوى ٠



الحصار

صورة جدى تملأ الجدار
تقول جدتى وهى تزيح عن اطارها الغبار ،
تجيل طرفها فى وجهى الصامت ،
جدك كان سيدا
دانت له قريش والبطاح
عنت له وجوه سادة العرب
وأنت لا تشبهه ،
ثم ارتمت فاستعبرت ونهنهت بالدمع
وأنت لا تشبهه فى وجهك الباهت

...

فى صورة أخرى
(رأيتها فى ليلة ٠٠ سرا)
كان بلا سلاح
مشعثا مغبرا تنوشه الرماح
مضعضعا بين يدى كسرى
قالت حبيبتى وهى تدير خصرها المباح
بأننى أشبهه
فى صفرة الموت التى يحملها جبينى

...

وخلف باب حجرتى الموصد
لبست ثوب جدتى الأسود
بكيت فيه جدى المهان



بعض ما يجيء عادة من التأملات والأفكار
فى أزمنة الصبر وأوقات الانتظار

قصتنا صارت بكل فم
ونحن ضـائعون فى التفاصـيل الصـغيرة الكثيرة
فمن ترى يحمل عنا الدم
يجىء مرة بكلمة كبيرة ؟
.. من ذا الذى يكون ،
أغنية صديقه
تقال فى دقيقه
تحب فى خفوت
تلعن فى خفوت
تنبىء عن حقيقه
من قبل أن تموت

• • •

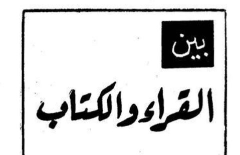
نسألك الاحسانا
فى كلمة قد حيرت زمانا
قصتنا صارت بكل فم
والليل صار حولنا سجانا
يعبس فى وجوهنا
كأنما يزعجه مرآنا
يطل من نوافذ المقهى
يتبعنا الى البيوت
يذرع خلفنا الشارع والماخور ــ والحانا

• • •

فى أمسيات القحط والجفاف
يظل ليل القحط ألف ساعه
تسألنى حبيبتى عن موعد الخطبة والزفاف
تصرخ فى عيونها المجاعه
لكننى سقطت ، صرت مقعدا
قد جفت الدماء فى مغاورى البعيده
فلم أعد بقادر على الوقوع فى الهوى
ولم أعد أمتلك الصبر ولا الشجاعه
وها أنا ، أقترض النقود والرداء
أضم لى حبيبتى كأننا ..
بيتان من قصيدة فى الفخر والرثاء !

• • •

تخذت لى أميرة ، ــ
جعلتها تلهمنى الأشعار!
صارت تجىء كل ليلة ، ــ
جالستها مرارا
حتى رأيت مرة كأننى ضاجعتها ،
صرخت ،
فكان غير صوتى
همست ،
فكان غير صوتى
صمت ،
رأيته كالموت ،
وظل شىء بيننا لا نعرفه .



عن تعامل الكتاب

لا أريد ، بهذه الكلمة ، أن أقف عند الأخطاء العديدة ، النظرية والتطبيقية ، التى يفيض بها مقال أحمد محمد عطيه : « فى المحتوى الثورى لأدب الشرقاوى » .

ذلك أنه من الواضح أن المقال برمته يصدر عن رغبة شرهة فى تشوية انتاج عزيز ، لا تزال أصداؤه تتردد بقوة فى وجدان الذين قرأوه أو شاهدوه ، ولأنه لا يرمى الا الى تحطيم كاتب كبير (لا أعرف لمصلحة من !؟) يعد بحق أحد الوجوه المشرقة للثقافة العربية فى مصر ، ويقترن اسمه بالقيم والافكار المتقدمة فى الأدب والحياة منذ نحو عشرين سنة أو يزيد ، أثرى خلالها الحركة الأدبية بمجموعة هامة من القصص والروايات والمسرحيات الملتزمة ، الى جانب ريادته للشعر الجديد ، وكتاباته النثرية العديدة ، التى نالت تقدير معظم النقاد ، كنماذج رائعة ، مليئة بامكانيات الخلق ، لما وصل اليه ابداع الفكر العربى الصميم ، النابع من الأرض المصرية ، والمرتبط دائما بقضايا النضال الاجتماعى والسياسى والحضارى فى بلادنا وفى العالم ، تلك التى تعلم الشرقاوى الكتابة من خلال مواقفه ازاءها .

وما أقل هذا الطراز من الأدباء .

لا أريد أن اتعرض لهذه النقط الآن .

ولكنى أريد وحسب أن أشير الى صيغة سيئة من صيغ تعامل بعض الكتاب مع المؤسسات الثقافية فى القاهرة ، التى لا تملك دائما قدرات المتابعة الشاملة لكل ما ينشر فى أرجاء الوطن العربى .

هذه الصيغة هى نشر المقال فى أكثر من مكان ، وتقاضى مكافأة من أكثر من جهة .. وهذا ما حدث بالنسبة لمقال أحمد محمد عطيه ، الذى طالعه القراء فى عدد يوليو ١٩٧٠ من «المجلة» ، اذ أنه سبق نشره مسلسلا فى الاعداد الاسبوعية لجريدة ليبية اسمها « الحقيقة » ، بدءا من ٢٥ أبريل ١٩٧٠ .

غير أن الناقد رأى ببساطة أن المقال الذى نشر فى صحيفة يومية ، تطرح بشكل منتظم فى القاهرة ، يمكن أن يعاد نشره بعد قليل فى القاهرة ، فى مجلة شهرية متخصصة ، تحرص على أن تكون مقالاتها المترجمة حتى مكتوبة أصلا لها ، وتختار أفضل الاقلام ..

وقد قبلت « المجلة » نشر المقال على غير علم منها بكل تأكيد ، عملا بحرية الرأى ، واعتمادا على أن الكتاب الذين يتعاملون معها — ومع سائر الجهات بالطبع — يتعاملون بشرف يتسق مع جلال الكلمة المسئولة التى يكتبونها ، خاصة وان اسم صاحب المقال ليس جديدا على الوسط الأدبى ، بل يتردد فى الصحافة الأدبية فى العاصمة ، مما يبعد عنه المشكوك .

ان سلوك الأدباء والنقاد جزء من مواقفهم فى الحياة ، ومن التزامهم المخلص للصدق والحرية والعدالة .. كما أن مواقفهم العملية صورة نبيلة للعلاقات الفكرية والسياسية والاقتصادية التى تسود مجتمع الثورة المتطور ، وللاخلاقيات التى يلهمون بها جماهير القراء ، وعفة النفس ، والصلابة ..

اما الذين يتاجرون بالكلمات من فوق المنابر ، فليس ثم سبيل الا أن تلفظهم الحركة الأدبية توا ، لأنه لا مكان لهم الآن فى بيئة ثقافية تتطهر من أدران الماضى ، وتضع للحاضر والمستقبل تقاليد جديدة فى التعامل .

الا أنى أعتقد أن كاتب المقال لو ارتفع حقا الى هذا المستوى ، لما اختار الشرقاوى بالذات للنيل منه ، وتسديد الطعنات الى صدره ، تاركا عشرات الكتاب المتخلفين ، الذين يشيحون بوجوههم عن العصر ، ويقفون بانتاجهم الشكلى العقيم — على النقيض من الشرقاوى — ضد قوى التقدم ، وضد الانسان .

نبيل فرج

ايضاح حول دراسة

« عجالة عن القصة العراقية الحديثة »

ان يكتب شخص «مقالة» عن القصة العراقية الحديثة ، ويكتب فيها انه زار العراق مدة من الزمن ، وهذه تؤهله للكتابة في هذا الموضوع بالشكل الصحيح ، هكذا يجعل هذا الايهام جواز مرور الى ثقة القارىء به ، المقالة لا تكشف فقط عن ضعف آرائه النقدية ، وتبنى وجهات نظر مختلفة ، فبالنسبة لموقفه من اللغة التي يجب أن تكتب بها القصة ، يتضح ان له أكثر من رأى ، في تقييمه لمجموعة قصص اسمها « مرح في فردوس صغير » قال « وتعد قصة العصافير انضج وأرقى ما في المجموعة رغم عدم قدرة الكاتب على المخاطرة باستخدامات لفظية حديثة » ، العبارة القصيرة هذه توضح رأيه في ما يجب أن تكون عليه لغة القصة القصيرة التي يجب أن تحمل معها هذا النوع من المخاطرة » ، وفيما بعد يمتدح رصانة اللفظ وجزالته في مجموعة «أعوام الظمأ» ثم يرتاح جدا من لغة قصة « الشفيع » ، وطبعا اللغة التي تكتب بها كل قصة من هذه القصص مختلفة تماما عن الاخرى ، لغة الاولى «محايدة» ، لا يتطرف كاتبها في صياغة الكلمات ليخلق جملا ملتوية في التركيبة ، ولا هي لغة قاموسية ، الثانية لغة هابطة وتتخللها الكثير من الاخطاء ، والثالثة اللغة الشعرية التي تعبر عن رهافة المشاعر التي تنتاب شخصية المرأة وهي تشارك مواكب العزاء في ذكرى مقتل الحسين في كربلاء .

ويكشف بعد ذلك لا عن جهله فقط بأسماء القصاصين في العراق ، بل عن عدم معرفته بقراءة النص ، وتمييز الطريقة في الكتابة ، لدرجة أن يجعل أدمون صبرى «عمره الآن أكثر من ستين عاما وترك الكتابة منذ فترة طويلة » من جيل الشباب ، وهو معجب بطريقة كتابته الحديثة ، بينما قراءة سريعة لاحدى قصص ادمون صبرى القصيرة ، تكشف مدى تعلقه بالنمط القديم في الكتابة الذي رافق بداية ظهور الادب القصصي في العراق .

الالمام بظروف البلد ومعرفتها، كذلك دراسة التطور الفني للون أدبي معين للاطلاع على المجرى تاريخيا ، عامل ضروري لتفهم صحة ظاهرة معينة أو رفضها ، فكاتب المقالة يأخذ على موسى كريدى انه يكتب بغموض « لا يفهمه هو وكذلك لا يفهمه الآخرون أيضا » ، ويستشهد بمقطع صغير من قصة «طقوس العائلة» ، والذي يتضح بالفعل : ان المقطع القصير لا يدل على شيء فعلا ، حوار ووصف مبهمان ، لكني أعتقد ان أي صورة مبهمة ولا تضيف شيئا للعمل الادبي ، بالمقدور حذفها دون أن تفقد القصة شيئا من مضمونها ، كما يحدث ذلك في كثير من القصص التي تفتعل الغموض وتسرف فيه كقصص يوسف الحيدرى وحب الله يحيى ، لكن هدف هذا المقطع عن قصة « طقوس العائلة » فانه سيأتي في القصة ويشوهها . كما أن الغموض عندما تكون له دوافعه وظروفه ومبرراته ، لن يكون غريبا أو دخيلا ، انني أقرأ مسرح العبث مثلا أو المسرح التسجيلي على انه نتاج ظروف البلد الذي ظهر فيها ، لكن مثل كتابة هذا النوع عندنا الآن هي من قبيل التقليد الزائف وعدم فهم للواقع ، اذن الدراية بالظروف الاخرى لها القيمة في مجال كهذا ، فالغموض اذن ربما يكون ملائما عندنا في العراق أو لا يكون على ضوء ما ذكرناه ، وان أي رفض لحركة معينة يجب أن يقاس على هذا الشكل ، ويجب تعضيد البديل ، لا أن تطلق الكلمات دون معرفة بالواقع ، ودون معرفة بالمجرى الفني للقصة القصيرة في العراق ، الكلام في هذا الموضوع يكون من قبيل التكرار ، وهو رأى

شـائع ، لكن ايضاح ذلك وتطبيقه على دراسة القصة القصيرة فى العراق له أهميته ، فالكتابة على طريقة «جبل الثلج العـائم» الذى لا يظهر الا ثلثه ليست طريقة غامضة ، ولكن تحتـاج الى مشاركة القارىء وتحريك دماغه، لا أن يمتع نفسه فقـط ، والسبب ليس حدة التقلبات السياسية فقـط التى تفرض على الكاتب فى بعض الظروف أن لا يقـول كل شىء ، ولا هى كرد فعـل على المبـاشرة التى سادت قبـل جيل فؤاد التكرلى وعبـد الملك نورى ، لـكن لأن القصة العراقية القصيرة قطعت شوطا طويلا نسبيا ، لكنه غنى ، متحرك ، اذن القصة القصيرة لم تنتقـل هكذا فجـأة للاسـاليب الجديدة ، دون أرضية ودون تمهيـد مسـبق ، العلاقة اذن وطيدة بين جيل الخمسينات وجيل الستينات ، ان نتاج عبد الملك والتكرلى ، هو البداية بالنسـبة لنا ، والصراع الحقيقى هو الذى بدأ برفض طريقة الكتابة التى يمارسها جيل الاربعينات ، وقد كانت «قصصهم» حكايات تنتهى بحـكمة ، والجيل الحالى لا يصارع الماضى بقدر ما هو يستشرف المستقبل ، وكاتب «المقال» يعتبر كل القصص السابقة على هذا الجيل تشيخوفية ، ويسمى ــ بغبطة ، عدم تأثر الكتاب الشباب بأسلوب تشيخوف ، بانهم تخلصوا من مذبحته التى انتهى اليها الجيل السابق٠٠ لأريد القـول التسمية هذه «المذبحـة» اعجبته لوقعها الموسيقى ولما تحمل من جو ارهابى ، لكن أقول انه لو أراد البـحث عن قصـة متأثرة بأسلوب تشيخوف هذا الكاتب العظيم لعجز ، ليس لانهم لم يطلعوا على كتاباته ، بالعكس حتى ان أحدهم ترجم أقاصيصا له سـنة ١٩٥٣ ، أما اذا كان كاتب المقـال لا يقصد جيل الخمسينات ــ فهو لم يوضح ذلك ، ويعنى الاجيـال التى سبقت ذلك ، فانه سيجد قصصا أقرب لمضامين موبسان وشـكله ، وأقرب للقصص التى « ترجمهـا » المنفلوطى فى الرواية ، ولا بـد انه يعنى ان كل قصة انسانية هى قصة تشيخوفية ٠

أماكافة الامثلة الاخرى فانه يدرجها لا ليثبت من خلالها ظاهرة خاصة أو يوضح اتجاه معينا فى القصة القصيرة ، لكنه دون مناسبة يقتطع النص، وبذلك ربمـا يعطى انطباعا للقارىء غير العراقى بان هذه النصوص المقتطعة هى كل ما موجود فى القصة العراقية ، أو انهـا النماذج الجيدة التى تمثل كافة اتجاهاتها ، لكنى أقول حتى بالنسبة لبعض الاسماء المدرجة أن لهم قصصا أجمل بكثير من التى ذكرت لهم ، كذلك النـماذج المذكورة لا تمثـل الاتجاهات السائدة الآن كلها ٠ ان أى دارس للقصة العـراقية يمـكنه وضـع بعض القصاصين العراقيين كأصوات متفردة ، أو يجمع بعضا منهم فى اتجـاه مختلف عن الآخر ، ولهذا لا يمكن أن يمثل أحدهم القصة العراقية ككل ، لكن يمكن أن يكون هناك من يمثل لاتجاه كأحسن من يكتب فيهم ، ان من القصاصين العراقيين من يركز على الشـكل وهو نتيجة طبيعية لعدم قدرة الأشكال السلفية على اسـتيعاب قضـايا الفنان العراقى الشخصية من جهـة ، ثم حركة المجتمع وتناقضاته ، ثم التركيز على المضمون ، يتبعه تغير زاوية الرؤيا التى تحدث الاكتشافات الجديدة ، بعد ذلك الاهتمام بالباطن ، وفضح الفكر الداخلى فى منلوج مستمر قـد يشمل القصة كلها ، ثم الكتابة بأسلوب «جبل الثلج العائم» هـذه أهم الاتجـاهات ، وطبعا داخل كل اطار هناك تجد الموهوبين والمدعين والعديمى الموهبة ، أما الى أى مدى تقدمت القصة فى هذا الاتجاه أو ذلك ، فلم يجب عليه كاتب «المقال» ، كما انه تجاهل ذلك تمـاما ، لا أقول انه يجهل كل ذلك ، لكن ربما هو متعب أو شىء من هذا القبيل ٠

عائد خصباك